المعركة وحركة الابداع

منذ أن بدأت معركتنا ضد العدوان الايراني - الخميني والقلم صنو السيف، يرصد ما يسطره المقاتل من بطولات ويقف لاعند الفعل البطولي فقط بل يتعدى ذلك الى اسراره ودوافعه، يصوغ منها ومنه لونا جديداً من الكتابة، الكتابة بالدم، الكتابة تحت لهيب النار.

ويتسع مدى الادب والفن: قصائد وقصص وروايات ولوحات تشكيلية ونصب، تغدو القادسية الجديدة مناراً لاشعاع جديد، يسجل في تاريخ الادب العراقي مرحلة من اهم المراحل واكثرها عطاء، فلم يحدث في تاريخ ادبنا الحديث ان اصدرت دور النشر هذا الكم من الروايات ولا هذا النوع الذي يتنوع في اساليبه ولكنه يتقدم هدفاً وبناءً.

ولئن دخل حقل كلمة المعركة نوع من التجارب التي لاترقى الى مستوى عطاء الاخرين، فأن ذلك لايضير حقل الكلمة المقاتلة في شيء بل هو دليل عافية وتطور، فانك لايمكن ان تجد مستوى واحداً من العطاء الفني للجميع ولكنك تستطيع ان تلمس مدى جدية الاضافة الجديدة في ادب المعركة وفي العطاء الفني الخاص بها من بروز اسماء شابة جديدة استطاعت المعركة ان تدفع بها الى ساحة الكلمة وان ترعاها وسائل الثقافة والنشر، ومن تحول اقلام الكتاب والشعراء، المعروفين الى هذا اللون الابداعي الجديد الذي يرصد تجربة الدفاع عن الوطن ويعبر عنها شعراً ونثراً.

ان شعبنا يقاتل على مدى اكثر من ثلاث سنوات وينتصر ويصمد ويبدع في الوقت ذاته كل هذا العطاء الثر في مختلف فنون الابداع لايمثل تجربة عادية في حياة الشعوب التي قاتلت دفاعاً عن وجودها. انه استثناء دون شك وهو استثناء لاشك فيه ولابد منه ففي هذه الصيغة وحدها، الاستثناء في العطاء، بنى العراق حضارته الجديدة وكان الانسان الجديد، انسان العراق الذي انفتحت له مجالات الريادة والابداع منذ قيام الثورة، كان هذا الانسان الذي تلقى وتثقف وانبنى قد ادرك دوره ومارسه في التأميم وفي حرب تشرين وفي كل معركة اخرى خاضتها الثورة، ولما كان العدوان كان تحدي القيادة والشعب بقواته المسلحة وملايينه المؤمنة، وكان الصمود وكان الانتصار..

كان للكلمة وللريشة دورهما في القادسية الجديدة فقد انطلقت حبائس الشجاعة وانطلق جيشان الابداع وكان رد فعل العدوان استجابة بندقية واثقة واستجابة قلم مدرك لما يفعل فالمجد للبندقية العراقية المنتصرة والمجد للقلم المعطاء وللريشة الخلاقة المعبرة عن روح المعركة وابداعها المتحقق في كل الميادين.

رئيس التحرير

الرسالة الأولى: تاريخ القافيه:

1-1

القافيـة سيّدة الشعـر العربي، أمّرها الشاعر القديم وتمرد على سيـادتها الشاعر المعاصر، فكيف ولدت هذه الأميرة الحسناء وكيف نمت وترعرعت واشتد بأسها وكيف انتهت سيادتها بالثورة عليها؟

في نشأة القافيه نظريتان: الأولى تعتبرها امتداداً وتطويراً لسجع الكهان وهي النظرية الميثولوجية التي تربط بين السحر والشعر فأول قصيـدة غنـاها الانسان العربي انما كانت رقية من رقي الساحرين، والشاعر امتداد لشخصية الكاهن ومعناهما مترادف ومن هنا فالقافية هي الخطوة التالية التي ولدت من رحم سجع الكهان.

والثـانيـة تعتبرها ايقاع عمل وهي النظرية الاجتماعية التي تربط بين العمـل والشعـر فأول قصيـدة غنـاها الانسان العربي انما كانت اغنيــة عمــل رددهــا وهـو يستقي المـاء من البئـر او يحدو الجمـال في الصحـراء، والقصيـدة لم تسم قصيـدة لأنها تقصد الى السحر وانما لكونها تقصد الى تحقيق غرض اجتماعي وقوافيها لذلك كانت ايقاع عمل.[1]

وطفولة القافية غامضة لأن طفولة الشعر العربي ككل غامضة لا توجد معلومات وافية عنها في كتب التراث ومراجع الأدب. وكل ما توفره لنا هذه المراجع أبيات لا تتجاوز أصابع اليد تنسب للعنبر بن عمـرو بن تميم، ودويـد بن زيـد بن نهد، والمستوغـر بن ربيعـة بن كعب، وأعصر بن سعد بن عيلان وجذيمة الأبرش وبعضها ينسب لأدم.[2]

وهـذه الأبيـات التي يراد لها أن تدل على أولية الشعر العربي انما هي أبيات مفتعلة لايمكن الجزم بصحة نسبتها أو صحتها ومع ذلك فإن وراء هذا الافتعـال دلالات قد تفيـد في اعطاء صورة عن طفولة الشعـر وبـالتـالي عن طفولـة القـافيـة ولنأخذ اكثرها افتعالاً البيتين المنسوبين لآدم وهما.

تغـيرت البـلاد ومن عليهـا	فوجـه الأرض مغـبر قبيـح
تغـير كل ذي حسنٍ وطيبٍ	وقـلَّ بشـاشـة الـوجه المليحِ

هذان البيتـان يدلان على ان الأذن العـربية في بداية عهدها بالشعر وبـالقـوافي كانت أذناً بدائية وساذجة وضعيفة. فكون الشاهد بيتين لا اكثر يؤكد قصر نفس الشاعر، وان ظهور عيب من عيوب القافية فيهـا يؤكـد ضعف الحس الموسيقي وعدم قدرته على ادراك النغم بين كلمـة وأخـرى، وان نسبـة الشـاهد لآدم يؤكد بشكل ما عمق مرحلة الطفـولـة بحيث يصح القول ان القصيدة الجاهلية لم تأت الا في اعقاب تاريخ طويل بلور الأذن العربية وصقلها.

اشـ

القافيـة فـ

1-2:

ويتنـازع ريـادة القافية في الجاهلية شاعران: المهلهل الذي يقال عنـه اول من هلهـل الشعـر وابـودؤاد الايـادي الذي يقال أول من قصد القصائد.

واذا كان المهلهل خال امرىء القيس، فإن امرأ القيس في احدى الروايات كان يتكىء على أبي دؤاد وكان راويته، وفي شعر الأيادي اشـارات تدل على انـه كان حياً من سنـة ٤٨٠ ـ ٥٥٠ م[3] ونحن نميل لذلك الى ان نعتبره رائد القافية.

واذا تأملنـا ديـوان أبي دؤاد الـذي تعـاون على جمعـة وتحقيقـه المستشـرق غروبنـاوم والـدكتـور احسـان عبـاس[4] وجدناه يتضمن [٧١] نصـاً شعـريـاً تتراوح بين البيت الـواحد والقصيدة التي تبلغ [٤٣] بيتاً.

تبـدو قوافي أبي دؤاد في هذا الـديـوان غالبـاً قصـيرة النفس لأن اكثرها بيتان او ثلاثة أبيات ولم تتجاوز قوافيه العشرين بيتاً الا ثلاث مرات حيث بلغت [٢٨] بيتاً في احدى القصائد و[٤٠] بيتاً في ثانية و[٤٣] بيتـاً في ثالثـة وتشكـل هذه التجاوزات نسبة ٥٪ من مجموع قصائده علماً بان احدى هذه التجاوزات مشكوك في نسبتها اليه. ومن المحتمل أن تتغير النسبة اذا وضعنا في الحسبان ما ضاع من شعره.

ـــكالية

ـــي الشعر العربي

عبد الجبار داود البصري

وقد كانت حروف الروي في ديوان الأيادي كالآتي : -

الحرف	عدد تكراراته
١ ـ الدال	١١
٢ ـ الباء	٩
٣ ـ الراء	٧
٤ ـ القاف	٧
٥ ـ اللام	٧
٦ ـ الميم	٧
٧ ـ الحاء	٤
٨ ـ النون	٣
٩ ـ التاء	٣
١٠ ـ الجيم	٢
١١ ـ الصاد	٢
١٢ ـ الياء	٢
١٣ ـ الالف المقصورة	٢
١٤ ـ الضاد	١
١٥ ـ السين	١
١٦ ـ الضاء	١
١٧ ـ العين	١
١٨ ـ الهمزة	١
المجموع	٧١ قصيدة

ويلاحظ أن الحروف التالية : الثاء والخاء والزاي والذال والغين والكاف والهاء لم تزد في قوافيه .

وبالنسبة لحركة الروي فقد استعمل الكسرة [٢٤] مرة والضمة [٢١] مرة والسكون [١٠] مرات والفتحة [٨] مرات اوستعمل الألف المقصورة مرتين وأنتهت قوافيه بهاء الوصل ست مرات .

ويلاحظ في قوافي الرائد اباحة الجمع بين حرفين من حروف الروف كالواو والياء في عقيق وخفوق ، والجمع بين الضمة والفتحة في الحرف الذي يسبق القافية المقيدة كعضدْ ومَعَدْ كما كرّر كلمة «بارد» في بيتين متعاقبين في قصيدته الثالثة والعشرين .

ويلاحظ كذلك أنه اباح استعمال تاء التأنيث الساكنة روياً كما في قصيدته الحادية عشرة في حين لم يعتبر الهاء روياً في قصيدتيه الرابعة والخمسين والخامسة والخمسين واعتبرها حرف وصل .

كما يلاحظ على رائد القافية انه أقوى مرتين في قصيدتيه الثامنة والثلاثين والواحدة والستين .

ولم يخل ديوان الرائد من وجود قوافٍ صعيفة لينة ولعل هذا بعض ما جعل الأصمعي يعده شاعراً صالحاً ولكنه لا يستحق اسم الفحل .

1 - 3 :

ونخرج من دراستنا لقوافي الرائد بأن القافية وصلت الجاهلية وهي ظاهرة فنية ناضجة اكتملت حروفها واكتملت حركاتها واستقر الذوق على الاكثار من روي معين واستبعاد حروف أخرى لثقل موسيقي فيها أو لضعفها ، كما استقر الذوق على الاكثار من حركات معينة مع الروي الصافي المجرد من حروف الوصل .

وبالرغم من هذا النضوج فإن شوائب وعوالق متخلفة من فترة الطفولة ظلت تلاحظ عند هذا الشاعر اوذاك يستعملها دون أن يتنبه الى كونها عيوباً . فقد روي انه اذا قال احدهم الشعر بالركبانية اكفأ[٥] وكان النغم او التلحين هو المسؤ ول عن اخفاء هذا العيب ويؤكد ذلك قول نابغة بني شيبان : -

وحوك الشعر ما انشدت منه

يزايل بين مكفئه الغناء

فينفي سيء الاكفاء فيه

كما ينفى عن الحدب الغثاء

والاكفاء هو عدم التنبه للفوارق بين الحروف المتشابهة كالفرق بين الميم والنون والسين والصاد وجواز الجمع بينهما في قافية واحدة . وكانوا لا ينكرون الاقواء وهو تغير حركات الروي بحيث تكون كسرة مرة وضمة أخرى وقد ذكر قدامة بن جعفر أن الاقواء في شعر الاعراب كثير جداً وفيمن دون الفحول من الشعراء وقد ارتكب بعض فحول الشعراء الاقواء في مواضع .[٦]

قيل كان النابغة الذبياني يقوي في شعره ويروى له اكثر من شاهد وفي مقدمة ذلك اقواؤه في قصيدة المتجردة:

سقط النصيف ولم تردا سقاطه — فتناولته واتقتنا باليد
بمخضب رخص كأنَّ بنانهُ — عَنم يكاد من اللطافة يُعقدُ

وله أيضاً: -

أمن آل مية رائح او مغتدي — عجلان ذازاد وغير مزوّد
زعم البوارح أن رحلتنا غداً — وبذاك خبرنا الغرابُ الأسودُ

وكان بشر بن خازم يقوي ويجهل أنه يقوي وحين نبهه اليه أحدهم سأله ما الاقواء؟ فعرّفه به فأقلع عنه.[7]

وحتى المعلقات لم تسلم من الاقواء اوما هوقريب منه ففي معلقة الحارث بن حلزة وهي همزية مضمومة ورد فيها قوله: -

فملكنا بذلك الناس حتى — ملك المنذر بن ماء السماءِ

وفي معلقة عمرو بن كلثوم ورد مايلي: -

اذا وضعت عن الابطال يوماً — رأيت لها جلود القوم جُونا
كأن متونهن متونُ غُدْرٍ — تُصفقها الرياح اذا جَرَيْنا

ومن شوائب القافية في العصر الجاهلي ما كان ينتابها من فك وادغام اوزيادة اوحذف او ابدال اعتبرت فيها بعد ضرورات شعرية ولم يجوزها النقد للمحدثين من الشعراء ومن ذلك. . قال قعنب: -

مهلاً أعاذل قد جربت من خلقي — أني اجود لاقوام وان ضننوا

فقدفك الادغام في (ضن). . ومثال الزيادة قول أحدهم: -

تنفي يداها الحصى في كل هاجرةٍ
نفي الدراهيم تنقاد الصاريف

أضاف ياء الى كل من الدراهم والصيارف. . ومثال الحذف من شعر لبيد بن ربيعه: -

وقبيل من لكيز شاهد رهط مرجوم ورهط ابن المعلْ

أراد بابن المعلّ ابن المعلى.

ومثال لابدال الحروف في القافية من شعر النمر بن تولب:

لها أشارير من لحم تتمره — من الثعالي ووخز من أرانيها

اراد بكلمة الثعالي الثعالب وأرانيها ارانبها. . .[8] وكان الشاعر الجاهلي يخالف بين حركات الحروف التي تسبق الروى في القصائد وهو نوع من انواع السناد ولكثرة وروده عند فصحاء العرب لم يكن يراه الأخفش سناداً، وكذلك الجمع بين ألف التأسيس وغير المؤسس. . ومن شواهد الاكفاء قول احدهم:

ليت سماكياً يحار ربابُهُ — يقاد الى أهل الغضا بزمام
فيشربُ منه جَحْوشٌ ويشيمه — بعيني قطامي أغرّ يماني.[9]

1-4:

وفي بداية العصور الاسلامية ظلت الأذن العربية امتداداً للمرحلة الجاهلية لا ترى في كثير من العوالق المتخلفة من مرحلة الطفولة عيوباً غير مستساغة وفي القصائد التي أنشدت بين يدي الرسول اوخلفائه الراشدين يمكن أن نلاحظ بعض هذه العوالق:

قيل سأل الرسول (ص) أبا بكر أن ينشده قصيدة الأفوه الأودي فأنشده منها مايلي وقد شاب قافيتها الاقواء:

عمرو العلى هشم الثريد لقومه — ورجال مكة مسنتون عجافُ
كانت قريشٌ بيضةً فتفلقت — فالمح خالصُها لعبدِ منافِ[10]

ووفد على النبي (ص) عمرو بن سبيع الرهاوي وأنشده: -

إليكَ رسول الله أعملتُ نصَّها — تجوب الفيافي سملقاً بعد سملقِ

على ذات الواحٍ متى ارد السرى

تخبُ برحلي تارة ثم تعنِق[11]

وقد وعى الشعراء بعد هذه الفترة ان الاقواء والاكفاء والسناد عيوبٌ في موسيقى الشعر وجمالياته وأصبحت سبة بين الشعراء ولم يسجل العلماء على شعراء العصر الأموي مثل هذه المآخذ: -

قال ذو الرمة: -

وشعرٍ قد أرقت له ظريفٍ — أجنبه المساندَ والمحالا

وقال جرير:

فلا اقواء اذ مرسى القوافي — بافواه الرواة ولا سنادا

وقال عدي بن الرقاع:

وقصيدة قد بت أجمع بينها — حتى أقوّم ميلها وسنادها
نظر المثقف في كعوب قناتهِ — حتى يقيم ثقافهُ منآدَها[12]

واذا كانت القافية هذ خلصت من عوالق طفولتها وأصبحت الاذن العربية اكثر تطورا ولم تعد تستسيغ الاقواء والسناد والاكفاء فإن مظاهر أخرى كانت مألوفة فيها لم ينكرها النقد الّا بعد حين من الدهر فلقد كان الفرزدق يلحن في قوافيه ومن ذلك قوله: -

وعضّ زمان يآبن مروان لم يدع — من المال إلّا مسحتاً او مجلّفُ

واخذ على الفرزدق أنه كان يسرق قوافيه فقد بلغه قول ابن ميادة: -

لو أن جميع الناس كانوا بتلعةٍ — وجئتُ بجدي ظالمٍ وابن ظالم
لظلّت رقاب الناس خاضعة لنا — سجوداً على أقدامنا. . بالجماجمِ

فقال وددت أني سبقتُ الى هذين البيتين. . فقيل له: كنت تقول ماذا؟ قال: كنت أقول: فجئت بجدي دارمٍ وابن دارم قيل: ثم أدخلها في شعره. . ومن هنا قال عنه الأصمعي: تسعة أعشار شعر الفرزدق سرقة وكان يُكابر.[13]

وكان كثير كلما ذَكر جميلاً يقول: أمتُ له ألف قافية. . أي سرقها منه وغلبه عليها وأصبحت ألصق به. . وقد تكون مثل هذه الظاهرة نتيجة من نتائج فن النقائض الذي ازدهر في هذه المرحلة.

وأخذ على شعراء العصر الأموي انهم كانوا يتحايلون على

الاقواء بكسر نون جمع المذكر السالم او تسكين القافية كقول جرير:

عريـن عرينـة ليس منّـا — برئت الى عرينـة من عريـنِ
عرفنـا جعفـراً وبني عُبيـدٍ — وأنكـرنـا زعـانفَ آخـرينِ

ومثل ذلك قول سحيم الرياحي: -

عذرتُ البُـزل ان هي خاطـرتني — فما بالي وبـال آبن اللبـونِ
ومـاذا يدّري الشعـراءُ.. مني — وقـد جاوزتُ رأسَ الاربعينِ

وأخذ على قوافي الشعر الأموي شيوع ظاهرة التخنث والميوعة في بعض نماذجها ومن ذلك انكار أبي عمرو بن العلاء قافيه عبيد الله ابن قيس الرقيات التي يقول فيها: -

إن الحـوادث بالمـدينـة.. قد — أوجعنني وقـرعْنَ مروتيـه
وجببنني جبَّ السنـام فلم — يتركنْ ريشـاً في منـاكبيَـه[١٥]

وكـان بعض شعراء العصر الأموي يجمعون بين القافية المؤسسة وغـيرهـا كما ورد في ارجوزة العجاج حيث جمع بين عالم وسمسم وخاتم وقد أنكر رؤبة على أبيه ذلك.[١٥]

وقـد حرص النقـد الأدبي في العصـر الأمـوي على لفت نظر الشعراء الى ضرورة انسجـام القـافيـة وائتـلافهـا مع معنى البيت فانكـروا أن تجيء لغـرض السجع فقط وليس لتأدية وظيفة معنوية، وانكـروا أن تجيء القـافيـة غير مطـابقة لمقتضى الحال كقصيدة ذي الـرمـة التي استهلها بقـولـه: ما بال عينـك منها الماء ينسكب وكان ينشدهـا في حضـرة خليفـة تؤلمه عينه، وقصيدة جرير التي مدح بها عبـد الملك ومطلعهـا: أتصحو أم فؤادك غير صاح.. فرد عليه بل فؤادك يابن اللخناء.

1-5:

وبلغت القـافية العصر العباسي وقد تكاملت نظريتها واحكامها وقوانينها والتزم الشعراء بذلك، وبفضـل تطوّر فنون الغناء والموسيقى ورقي المستوى الحضاري أصبحت الأذن العربية مرهفة وحساسة لا تستسيـغ الخـروج على أي قانـون من القوانين التي استقرت عليها القافية الموحدة.

والقـول بنضـوج القافية في العصر العباسي لا يعني أن عدداً من الشعراء لم يلحنوا في قوافيهم او يقع شيء من السناد او الاقواء فيها ولكن مثـل هذا لم يقـع في شعـر الفحول واذا وقع حتى عند من هم دون الفحول كان مستنكراً وكانت الأذن العربية ترفضه وتأباه.

ومن مظاهر رهافة الأذن العربية انهم كانوا يستنكرون قوافي أبي العتـاهيـة الهشـة اللينة فقد لقي ابن مناذر وهوليس من امراء الشعر العباسي أبا العتاهية فقال له ابو العتاهية. كم تقول في اليوم؟ قال: ربما قلت العشرين واكثر وربما أقول خمسة او ستة فقال ابو العتاهية: لكني لو أشـاء أن أقـول ألف بيت لقلت.. فقـال ابن منـاذر له: أنا أقول مثل قولي: -

هل لشـيء فات من مردودِ — او لحيٍ مؤمّـلٍ من خلودِ

وأنت تقول:

ألا ياعـتـبـة السـاعـة — أمـوت السـاعـةَ السـاعَـهْ

ولـو رضيتُ أن أقـول مثـل هذا لاكثرت.. وقرئت بعض مراثي أبي العتاهية في سعيد بن وهب للفضل بن الربيع فقال الفضل أبو العتاهية اولى بالرثاء في حياته من سعيد بعد موته.[١٦]

ولم يأخـذ النقـد الأدبي على قوافي الشعر العباسي مآخذ شكلية هامـة ولكنّـه ركـز على الأبعـاد المعنوية وكانت العيوب التي سجلها على هذه القوافي عيوبا ذوقية..

قيـل كان ابـو تمام يريـد البديع فيخرج الى المحال ولذلك عابوا عليه قوافيه التالية:

ذهبت بمـذهبـه السـماحة فالتوت — فيه الظنون أمَذهب ام مذهب

★★★

ليـالينا بالرقمتين وأهلها — سقى العهدَ منكِ العهدُ والعهدُ والعهدُ

★★★

كانـوا برود زمـانهم فتصدّعـوا — فكأنما لبس الـزمـان الصوفا

★★★

كما كنتُ أحسبُ ان الـدهـر يمهلني — حتى أرى أحداً يهجوه لا أحد

★★★

وجـاء بلحم لا شيء سمينٍ — فقـرّبَهُ على طبقيْ.. كلام

وأغلب المـآخـذ على قوافي المتنبي كانت كذلـك مآخـذ ذوقيـة وسلوكية.. فقد عابوا عليه من الناحية السلوكية قوله:

إني على شغـفـي بما في خمرهـا — لأعـفُّ عما في سراويـلاتـهـا

قيل كثير من الخنا خير من هذا العفاف

وعابوا عليه قوله: -

فغـدا أسـيراً قد بللْت ثيـابـهُ بدمٍ وبـلّ ببـولـه الافـخـاذا

وقوله: -

ولامـن في جنـازتهـا تجارٌ — يكـون وداعهـا نفض النعـالِ

وقوله: -

أغـركم طولُ الجيوشِ وعرضها — عليٌّ شروب للجيوش اكولُ

وقوله: -

لو استطعتُ ركبتُ النـاس كلّهم — الى سعيد بن عبد الله بعرانا

ومما عابوه عليه من القوافي لأنها متكلفة ووحشية وتنبو عن الذوق قوله:

فكأنّـه حسـب الأسـنـة حلوةً — أو ظنّهـا الـبرنيَ والآزاذا

أراد بالآزاذ نوعا من التمر: -

وقوله: -

وزاد في الوقع على الصواعقِ   وزاد في الأذن على الخرانقِ

أراد بالخرانق الأرنب.

والقافية الوحيدة التي عيبت عنيه من النواحي النحوية قوله:

بيضاء يمنعها تكلم دلها تيها ويمنعها الحياء تميسا

حذف أن المصدرية قبل فعل القافية.

ولم تنضج قوافي الشعر العباسي وتتكامل فقط وانما نضجت نظرية القافية أيضا وكثر التأليف فيها من قبل علماء اللغة ونقاد الشعر ومن هذه المؤلفات مايلي: -

١ - علم القوافي تأليف الأخفش.

٢ - كتاب القوافي لمركوش - محمد بن ميمون -[19]

٣ - كتاب القوافي لقطرب[20]

٤ - كتاب القوافي للمبرد[21]

٥ - تلقيب القوافي لابن كيسان[22]

٦ - كتاب العروض والقوافي للزجاج[23]

٧ - كتاب القوافي لنفطويه[24]

٨ - الكافي في شرح قوافي الأخفش، ومختصر القوافي، والمغرب في شرح القوافي لابن جني.[25]

٩ - المخترع في القوافي، والمفصح في القوافي لابي القاسم الزجاجي.[26]

١٠ - الوافي في علم القوافي لابن سيده.[27]

١١ - الكافي في علمي العروض والقوافي للخطيب التبريزي.[28]

١٢ - الشافي في علمي العروض والقوافي لابن القطاع السعدي.[29]

هذا بالاضافة الى كتب العروض التي كانت تفرد للقافية فصلا خاصا وكتب النقد الأدبي والموازنات والتراجم التي كانت لاتغفل مسألة القافية.

وانتهى العصر العباسي وكل شيء كان جائزا في قوافي القرون الماضية أصبح غير جائز للشعراء المحدثين وقد أشار الى ذلك المظفر العلوي المتوفي عام ٦٥٦ هـ وهو العام الذي سقطت فيه بغداد على أيدي التتار في كتابه «نضرة الأغريض في نصرة الفريض».

وفي أواخر العصر العباسي وفي شعر المعري بشكل خاص تكون القافية الموحدة قد دخلت مرحلة التعقيد في تطورها والتزمت ما ليس لازما.

1-6:

في هذه الفترة التي عرفت بالفترة المظلمة أصبح البحث عن افاق جديدة للقافية شغل الشعراء الشاغل انطلاقا من لزوميات المعري التي حاولت أن تلتزم ثلاث كلف غير ملزمة للشاعر الكلفة الأولى: أن يكرر الشاعر حرفا او حرفين الى جانب الروي الواجب التكرار.

والكلفة الثانية: أن ينظم الشاعر على كل روي أربع قصائد بحيث يستوفي حركات الروي الأربع.

والكلفة الثالثة أن يستوفي في روي قصائده حروف المعجم حسب تسلسلها.[30]

وأعقب ذلك ظاهرة التوشيح والتضفير ويقصدون بها تنوع الأوزان والقوافي في القصيدة الواحدة. . واذا كانت قافية البيت الأول في الشعر العمودي هي التي تفرض قوانينها على ما يليها فإن نظام التقفية في المقطع الأول من الموشحة او المسمطة هو الذي يفرض قوانينه على ما يليه من المقاطع ونقصد من ذلك انه اذا كان نظام التقفية في المقطع الأول سداسيا ينقسم الى ثلاث فئات كالآتي: -

[ب ب + جـ جـ + د] فإن هذا العدد وهذا التسلسل وهذه الفئات الثلاث تراعى في كل مقطع تال.

وقد عد الدكتور عبد الله الطيب المجذوب هذه الظاهرة مرحلة متقدمة على القصيدة الموحدة القافية وانها لم تجاوز الأنواع الثانوية من الشعر ولم تنجح إلا في الأوزان القصيرة. . .[31] والذي أراه أن القطع القصار قد تكون سابقة للقصيدة ذات القافية الموحدة ولكن الشعر المقطعي مرحلة لاحقة ويجب عدم الخلط بين وجود قطع قصار في الجاهلية وبين المسمطات التي لم تعرف إلا في وقت متأخر أما كون التسميط لم ينجح في البحور الطويلة فهو رأي غير قابل للتعميم ولكن ربما كانت النماذج العليا من المسمطات ذات اوزان قصيرة.

ومن الآفاق الجديدة التي ادركتها القافية في هذه الفترة ما يعرف بالتشجير وهو أن ترسم القصائد على شكل نباتات وأزهار وحيوانات مختلفة او أشكال هندسية متعددة.

هذا بالاضافة الى انتشار ظواهر شكلية في بناء الشعر لا تختص بالقافية ولكنها تؤثر بشكل او بآخر عليها ومنها أن ينظم الشاعر بيتا تصلح كل كلمة منه ان تكون نقطة بدء وبالتالي تصلح كل كلمة أن تكون قافية ومثاله:

على الفضل من الجود علاقات مبينات.

مبينات علامات من الجود على الفضل.

علامات مبينات من الفضل على الجود.

من الجود على الفضل مبينات علامات.

ومن هذه الظواهر ان تكون ألفاظ الشعر كلها معجمة اي ذات نقاط وبضمنها القافية.

او ان تكون كل ألفاظ الشعر غير معجمة وبضمنها القافية.

أو ان تكون كلمة معجمة وأخرى غير معجمة، او أن يعجم حرف ويترك حرف، او أن يعجم حرفان ويترك حرفان، أو ان يكون العجز معجماً والصدر غير معجم او بالعكس.... الخ.

فمثال الشعر المعجم كل حروفه.

في بيت ذي نشبٍ فتنت بزينبٍ

فبقيت في شغفٍ فضنت زينب

زينت بذي شنبٍ يضيء فشفني

فجننْتُ في شغفي فزينبُ تغضبُ

ومثال الشعر الذي لا تعجم حروفه عدا حرف واحد:

لو سامح الدهرُ، او لو ساعد العُمرُ

لم أرع عهدا سواك الدهر ياعُمرُ

أصدر هموماً أطال الورد موردها

لولا مواردها لم أدر ما السّهرُ

ومما يدخل في هذا الباب أن تكون أوائل الأبيات ذات ابتداء موحد في رويها، اويمكن تقطيع القصيدة طولياً فتكون ثلاث قصائد مقفاة، أو أن تكون قوافيها حكاية اصوات فقط او أن تكون كلمات الابتداء مقلوبة لكلمات القافية كقول أحدهم:

راز بالهجران صبري ظالماً بالهجر.. زار

راع قلبي فهو ساه من رداء الحب عار

راش بالهجران نبلاً فرماني حين شار

راح باللوم فقلنا بعض هذا اللوم حار(٣٢)

ويمكن الرجوع الى دواوين شعراء هذه الفترة لمعرفة المزيد من هذه الفنون والمهارات التي جعلت القافية معقدة وأفقدتها عفويتها ونقاءها وأعطت للجيل الجديد التالي اكثر من مبرر للثورة عليها.

1-7:

بدأ التململ والتذمر من سطوة القافية أواخر القرن التاسع عشر في محاولات تنسب لرزق الله حسون ١٨٢٥ - ١٨٨٠ في كتابه الشعر وهو ترجمة منظومة للفصل الثامن من سفر أيوب، وما كاد القرن العشرون يبدأ حتى شهد مطلعه أول ثورة حقيقية ضد القافية قادها الشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوي.

لقد رأى الزهاوي أن القافية تقيد الشاعر ولا تدعه حرا في اظهار ما يريده من معنى أو شعور، وأنها كانت السبب الأكبر في تأخر الشعر العربي وأنها عضو أثري متبق من عصور قديمة لابد من ازاحته وتحرير الشعر من ربقته...

وفي ضوء هذه الدعوة كتب نماذج غير مقفاة عرفت «بالشعر المرسل» كقوله من قصيدة مؤرخة عام ١٩٠٥ في ديوانه «الكلم المنظوم».

لموت الفتى خير له من معيشة

يكون بها عبئاً ثقيلاً على الناس

وأنكد من قد صاحب الناس عالمٌ

يرى جاهلاً في العزِ وهو حقير

يعيش نعيم البال عُشرٌ من الورى

وتسعة أعشار الورى بؤساء

أما في بني الأرض العريضة مصلحٌ

يخفف ويلات الحياة قليلاً

إذا ما رجال الشرق لم ينهضوا معاً

فأضيع شيء في الرجال حقوقها

إذا ناب أوطاناً نشأتُ بأرضها

خرابٌ ولم تحزن فأنت جمادُ

وحاولت جماعة أبولو برئاسة أحمد زكي ابو شادي في بداية الثلاثينات أن ترفع عالياً راية الشعر المرسل وكانت تسميه أحياناً بالشعر الحر او الشعر المنطلق ورغم ما بذلته من جهدٍ ورغم الشهرة الواسعة التي تمتعت بها والتأثير الكبير الذي تركته في الوسط الثقافي إلا أنها لم تستطع أن تزيح سيدة الشعر عن مكانها.

وفي أواخر الأربعينات واجهت القافية ثورة عنيفة أخرى على يد روّاد حركة الشعر الحر: نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وشاذل طاقة. فقد اعتبرت نازك القافية الحجر الذي يلقم كل بيت وانها جنت على الأدب العربي فافتقر الى الملحمة لعدم وجود قافية موحدة تكفي لبنائها كما أن القافية الموحدة تضفي على القصيدة لوناً رتيباً وتتحول في أعماق الشاعر أثناء عملية الابداع الشعري الى عائق حيث يشغله البحث عنها عن إفراغ عواطفه وانفعالاته في الوقت المناسب ويؤدي بالتالي الى ضياعها، كما عزت ظاهرة تعدد الأغراض وانعدام الجو الشعري الواحد، والوحدة العضوية الى وحدة القافية لأنها تضطر الشاعر الى مصانعتها.(٣٤)

ويقول السياب. ان الشاعر الحديث مطالب بخلق تعابير جديدة عليه أن يجت لا أن يرصف الأجر القديم.. لقد شبعنا من تلك القوالب التي تفرضها القافية عليه كالجحفل الجرار والشفير الهاري والخيال والنسيم الساري والصيب المدرار هذه الصفات والموضوعات التي تتكرر قوافي لكل القصائد التي يجمعها بحر واحد وروي واحد.(٣٥)

وقال آخر: انها المأساة.. انها اللافتة الحمراء التي تصرخ بالشاعر قف حين يكون في ذروة اندفاعه وانسيابه فتقطع أنفاسه

وتسكب الثلج على وقوده المشتعل وتضطره الى بدء الشوط من جديد.[٣٦]

وقد نجحت هذه الثورة في النيل من مكانة القافية وخاصة من خلال النماذج التي قدمها بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي ونزار قباني وأدونيس ومحمود درويش.

واذا كان هنالك نوع من النظام في قوافي بعض القصائد الحرة فان شيوع القصيدة المدورة وقصيدة النثر قد أجهز على القافية نهائياً...

ويرى بعض الباحثين ان الشعراء الجدد اعتاظوا عن القافية المفقودة ببدائل منها، القوافي الداخلية وتعدد الأصوات والتفنن في استخدام حروف المدّ وما شابه ذلك.

الرسالة الثانية: ماهي القافية؟

2-1:

القافية في رأي الخليل بن أحمد الفراهيدي من آخر حرف ساكن في البيت الشعري الى اول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن.

وقال الأخفش: انها الكلمة الأخيرة من البيت بدليل أنها سميت قافية وهذا ينفي ان تكون حرفاً.

وفي رأي قطرب: انها الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وقال ابن كيسان: كل شيء لزمت اعادته في آخر البيت[١] وقيل: هي عجز البيت، وقيل هي البيت لأنه لازم التكرار من حيث الوزن.. ولكن الذي استصوبه اكثر الباحثين ما ذهب اليه الخليل بن أحمد الفراهيدي.[٢]

والقافية في نظرنا ليست ظاهرة من ظواهر البيت الشعري بقدرما هي ظاهرة قصائدية لا تظهر إلاّ من خلال تعدد الأبيات وتكوين المقطوعة او القصيدة.. فحين نسمع قول القائل:

لموت الفتى خير له من معيشةٍ

يكون بها عبئاً ثقيلاً على الناسِ

نظن أن القافية هي السين او السين والألف والنون والحقيقة أن هذا البيت من قصيدة لاقافية لها..[٣]

ومثل هذا الوهم قد يخالجنا حين نسمع قول القائل: -

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعة السَحَرْ

فنظن أنه من أرجوزة رائية مقيدة الروي والحقيقة انه سطر من قصيدة حرة لبدر شاكر السياب.

والقافية من ناحية أخرى انها هي علاقة بين أبيات القصيدة او مقاطعها فليست حروف القافية كلها لازمة التكرار وليست حركات القافية كلها لازمة التكرار وانّما اللازم التكرار هو العلاقات الثابتة في نهاية الأبيات.. ففي معلقة طرفة بن العبد نقرأ الأبيات التالية: -

لخولة اطلالٌ ببرقة ثمهدِ ... تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليدِ
فروضةُ دُعْميّ فاكنافُ حائلٍ ... وقفت بها ابكي وأبكي الى الغدِ
وقوفاً بها صحبي عليَّ مطيّهم ... يقولون لا تهلكْ أسىً وتجلّد
كأنَّ حدوج المالكيّة غُدوةً ... خلايا سفينٍ بالنواصفِ من ددِ
عدوليّة أو من سفين ابن يامنٍ ... يجود بها الملّاح طولاً ويهتدي
يشق حباب الماء حيزومها بها ... كما قسم التُّربَ المفايلُ باليدِ[٤]

في هذه القصيدة تتكون القافية حسب تعريف الخليل بن أحمد من أربعة حروف مع حركة الروي ولكن الشاعر لم يلزم نفسه بنظام الحروف الأربعة ولا نظام الحركات الأربع كما يبدو من الجدول التالي: -

البيت	حروف القافية	حركات القافية
١	ر + ل + ي + د	ـِ + ـْ + ـَ + ـِ
٢	ل + ل + غ + د	ـَ + ـْ + ـَ + ـ
٣	ج + ل + ل + د	ـَ + ـْ + ـَ + ـِ
٤	م + ن + د + د	ـِ + ـْ + ـَ + ـِ
٥	ي + هـ + ت + د	ـَ + ـْ + ـَ + ـِ
٦	ب + ل + ي + د	ـِ + ـْ + ـَ + ـِ

إن اللوازم في هذه القافية هي الحرف الأخير وحركته وحركة الحرف الثاني فقط اما حركة ما قبل الروى فيجوز أن تكون ضمة أو كسرة.

وفي نماذج أخرى من الشعر تبدو القافية علاقة ثابتة وليست روياً او حركات ثابتة كما في المثال التالي من شعر أبي ماضي: -

تعالي نتعاطاها كلون التبرِ أسطعْ
ونسقي النرجس الواشي بقايا الراح في الكاسِ
فلا يعرف من نحن ولا يبصر ما نصنع
ولا ينقل عند الصبح نجوانا الى الناسِ

★★★

تعالي نسرق اللذات ماساعفنا الدهرُ
ومادمنا ومادامتْ لنا في العيش آمالُ
فإنْ مرَّ بنا الفجرُ وما أوقظنا الفجرُ
فما يوقظنا علمٌ ولا يوقظنا.. مالُ

★★★

تعالي نطلق الروحين من سجن التقاليد
فهذي زهرة الوادي تذيع العطر في الوادي
وهذا الطير تياه فخور بالأغاريدِ
فمن ذا عنّف الزهرة او من وبخ الشادي؟[٥]

لاشك أن هذه القصيدة موزونة ومقفاة وقافيتها في رأي الخليل قد تكون ستة حروف وست حركات، وقد تكون أربعة حروف وأربع حركات وسواءاً كانت سداسية اورباعية فلا شيء من هذه القافية يكرر نفسه حتى الروي او ألف التأسيس اوغير ذلك مما هو معدود من ثوابت القافية الشكلية ولكن الشيء الثابت في قوافي هذه القصيدة والذي يتكرر من مقطع الى آخر هو العلاقة التي يمكن أن نعبر عنها بلغة الرياضيات [٢ × ٢] التي اتخذت ثلاث صور مختلفة هي:

[ع س + ع س]، [ر ل + ر ل]، [د د + د د].

2-2:

ومن خلال التفاعل بين نظرتنا للقافية والتعاريف الموروثة يمكن أن ندرسها من خلال محورين: المحور الأفقي والمحور العمودي.

2-2-1:

المحور الأفقي ويشمل دراسة حروف القافية، وحركات القافية وانواع القافية. وشروط القافية.

حروف القافية ستة هي الروي والردف والتأسيس والدخيل والوصل والخروج.[٦]

أما الروي فهو أوثق الروابط بين أبيات القصيدة العمودية وهو الباء في البيت الآتي:

لسانك عقرب فاذا أصابت سواك فأنت أول من تصيبُ

وقد اجاز النقد الأدبي القديم ورسخ ذلك كتقليد فني أن كل حروف المعجم تصلح ان تكون روياً واشترطوا في بعض هذه الحروف أن لا تكون هاءَ وقفٍ أو هاءات تأنيث ولا ألف الاثنين او واو الجماعة اوحرفاً من حروف الترنّم.

وللروي ثلاث منازل:

المنزلة الأولى ان يكون مقيداً فيكون هوآخر حرف في البيت كقول الشاعر:

حفّ كأسها الحببْ فهي فضّة ذَهَبْ

والمنزلة الثانية: ان يكون بينه وبين انقضاء البيت حرف كقول الشاعر:

كأن مثار النقع فوق رؤ وسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبُه

والمنزلة الثالثة: ان يكون بينه وبين انقضاء البيت حرفان كقول الشاعر:

في ليلةٍ لا نرى بها احداً يحكي علينا إلّا كواكبها

والردف: هو الحرف الذي يمثل رابطة ثانية من روابط القصيدة العمودية وهو ألف أو واو او ياء ممدودة تسبق رابطة الروي.

فاذا كان الردف الفاً امتنع على الشاعر أن يجمع بينه وبين أيّ حرف آخر.

واذا كان الردف واواً أوياء جاز الجمع بينهما كالجديد والجدود والقتيل والقتول.

اما اذا كان الردف ساكناً ولم يكن حرف مدّ جاز أن يجمع الشاعر معه أي حرف آخر وخاصة في الروي غير المقيّد كاليوم والفهم والسقم.. اما اذا كان الروي مقيّداً فمن الأفضل المحافظة على وحدة الردف.

والتأسيس: حرف يمثل رابطة ثابتة في قافية القصيدة العمودية وهو لا يكون إلّا ألفاً بينه وبين الروي حرف غير لازم التكرار، كالألف والراء في قول المتنبي:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم وتأتي على قدر الكرام المكارم

والتأسيس لا يجوز الجمع بينه وبين غيره من الحروف وان حصل مثل هذا الجمع فهو عيب في موسيقية القصيدة.

والتأسيس قد يكون بينه وبين انقضاء البيت حرفان اذا كان الروي ساكناً كباسمْ وقائدْ وناصرْ وقد يكون بينه وبين انقضاء البيت ثلاثة حروف «كمثالبا ومنازلا وفيالقا» وقد يكون بينه وبين انقضاء البيت أربعة حروف [كمواقفها ومدارسها وعساكرها].

والدخيل: هو الحرف الذي يتوسط بين ألف التأسيس والروي كسين مواسم وزاي منازل.. وقد يكون الدخيل اكثر من حرف في قوافي أخرى.

والوصل: هو واو أو الف اوياء ممدودة اوهاء ساكنة تأتي بعد حرف الروي وكثيراً ما تعوّض الحركات الاعرابية عنه اذا كان واواً أو ياءً كقول الشاعر:

ريمٌ على القاع بين البان والعلم

أحلَّ سفك دمي في الأشهر الحُرُمِ

فكسرة الميم تعتبر هي حرف الوصل بينما ظهر الوصل في صيغة حرف في البيت التالي:

إن كنت يعسوب أقوامٍ مخف قدراً

مازال كالطفل يصطاد اليعاسيبا

أما الخروج: فيكون واواً اوياءً أو ألفاً في القافية التي يكون حرف الوصل فيها هاء متحركة وفي هذه الحالة قد يعوض عن الواو او الياء الضمة او الكسرة.. فالضمة في قولنا: مهدُهُ وحدُهُ ومجدُهُ والكسرة في قولنا: ظلمائِهِ وسمائِهِ وكبريائِهِ.. اما الألف حين يكون خروجاً كقول الشاعر:

لعمرك ما غادرتُ مطلع هضبةٍ

من الفكر إلّا وارتقيت هضابها

واذا خلت القافية من الردف او التأسيس فهي قافية مجردة

والقوافي قد تكون بلا وصل ولا خروج وقد ترد بدون حرف دخيل او تتضمن اكثر من حرف دخيل واحد ولكنها لا ترد بدون روي.

2-2-2:

حركات القافية ست هي الرس والاشباع والحذو والتوجيه والمجرى والنفاذ.[٧]

أما الرس: فهو اسم الحركة التي تسبق حرف التأسيس وهي دائماً الفتحة ولذلك يرى بعضهم عدم الحاجة الى ذكرها. والاشباع: حركة الحرف الذي يسبق الروي غيرا المقيّد وبشكل خاص حركة الحرف الواقع بين ألف التأسيس والروي وحين تأتي بعد ألف التأسيس يغلب عليها أن تكون كسرة وقد أجاز القدامى الجمع بين الكسرة والفتحة كحركتي اشباع كتفاؤُلٍ وأصائل وعابوا أن تجئ معها الفتحة..

اما اذا لم يسبق الاشباع حرف ألف التأسيس فلا ضير من الجمع بين الحركات الثلاث كمنجَم وأنجُم ومِلجِم.

والحذو: حركة ما قبل الردف فاذا كان الحرف ألفاً فهي فتحة دائماً واذا كان واواً ممدودة فهي ضمة دائماً واذا كان ياء ممدودة فهي كسرة دائماً وقد أجاز الأوائل الجمع بين الواو والياء في قافية واحدة وهذا يعني جواز الجمع بين الكسرة والضمة كحركتين من حركات الحذو في قافية واحدة كجديد وجدُود.

والتوجيه: حركة ماقبل الروي ولكن على شرط ان يكون الروي مقيداً وقد أجازوا فيه الجمع بين الكسرة والضمة وعدوا ورود الفتحة معها عيباً كألَمْ وسُدُمْ ونَهِمْ.

والمجرى: هي حركة الروي حين يكون بين الروي وانقضاء البيت حرف وصل كالضمة على ميم هيامُهْ وعظامُهْ وقد أجاز الأوائل الجمع بين الفتحة والكسرة وعدوا ورود الفتحه معها عيباً كأسامَهْ بفتح الميم وكلامُهْ بضم الميم ونظامِهْ بكسر الميم.

والنفاذ: حركة حرف الوصل كالفتحة في قول لبيد:

عفت الديار محلّها فمقامُهَا

بمنىً تأبّد غولها فرجامُها

وهي في هذا المثال لا يمكن أن تكون غير الفتحه.. وقد تكون الضمة دائماً او الكسرة دائماً ولا يجوز الجمع بينهما.

وحركات القافية لايشترط وجودها في كل قافية فبعض القوافي فيها حركة رس وليس فيها حركة حذو وبعضها فيها حركة اشباع اوحركة توجيه اوليس فيها واحدة منها وبعضها فيها حركة مجرى وحركة نفاذ اولا هذى ولا تلك.

ويلاحظ أن كتب الأوائل لم تسمِّ الحركة التي تقع على حرف الدخيل المكرّر كما أنها لم تسمِّ الحرف الساكن الذي يقع موقع التأسيس او الردف.. ومثال ذلك فتحة العين في كلمة العلم وحرف اللام الأول فيها وضمة الحاء واللام في كلمة الحرم:

ريمٌ على القاع بين البان والعَلَمِ

أحلّ سفك دمي الأشهر الحُرمِ

3-2-2

يقسم العروضيون وعلماء القافية قوافي القصيدة العمودية خمسة أقسام هي:

المترادف: القافية التي لايكون بين بعديها الساكنين أي حرف وفي هذه الحالة يشترط ان يكون الروي مقيداً كقول الشريف الرضى: نبهتهم قبل نموم الصباحْ. ولهذه القافية سبعة عشر موضعاً عروضياً.

والمتواتر: القافية التي يتوسط بين بعديها الساكنين حرف متحرك واحد كقول الجواهري: دلالاً في ميادين الجهادِ.. حيث توسطت الدال بين ألف الردف الساكن وياء الوصل التي تمثلها الكسرة في آخر الكلمة والمتواتر يرد في واحد وعشرين موقعاً عروضياً.

والمتدارك: وهي القافية التي يقع بين بعديها الساكنين حرفان متحركان كقول المعري: ألا في سبيل المجد ما أنا فاعلُ.. والمتدارك يرد في أحد عشر موقعاً عروضياً.

والمتراكب: وهي القافية التي يقع بين بعديها الساكنين ثلاثة أحرف متحركة كقول الشاعر: أمن تذكر جيران بذي سلمِ.

والمتراكب يرد في ثمانية مواقع عروضية.

والمتكاوس: وهي القافية التي يقع بين بعديها الساكنين أربعة حروف متحركة ومثاله: كأنّما ضاع سدىً عملنا. وليس لهذا النوع سوى موقع عروضي واحد حين تكون تفعيلة الرجز «فعَلَتن». وبهذا تكون عدة قوافي العرب[٨]

٥٨ قافية موزعة كالاتي..

اسم القافية	حركاتها	عدد المواقع العروضية
المترادف	ہہ	١٧
المتواتر	ہ٠ہ	٢١
المتدارك	ہ٠٠ہ	١١
المتراكب	ہ٠٠٠ہ	٨
المتكاوس	ہ٠٠٠٠ہ	١
المجموع	٥٨	

وانواع القوافي في نظر ابن طباطبا العلوي سبعة أقسام[٩].. قد تقيّد وقد تطلق، وقد تضاف الى ضمير الغائب المذكر او المؤنث وهي قابلة للدوران على حروف المعجم الثمانية والعشرين وهذه الانواع هي:-

١ ـ ان تكون على وزن فاعل مثل كاسب وضارب

٢ ـ ان تكون على وزن فعال مثل كتاب وحساب
٣ ـ أن تكون على وزن مفعل مثل مكتب ومضرب
٤ ـ ان تكون على وزن فعيل مثل حبيب وكئيب
٥ ـ ان تكون على وزن فَعَل مثل ذهب وحسب
٦ ـ ان تكون على وزن فعْل مث ضرْب وقلْب
٧ ـ ان تكون على وزن فُعيل مثل كُلَيْب نُصِيْب

وتقسم القوافي من حيث الروي الى ثلاثة أقسام:

القوافي الذلل: وهي الباء والتاء والدال والراء والعين والميم والياء والنون ويلحق بها الكاف والفاء والجيم والحاء والسين.

والقوافي النُفُر: الصاد والزاي والضاد والطاء والهاء الأصلية والواو.

والقوافي الحوش: الثاء والخاء والذال والشين والظاء والغين (١٠)

والاجادة في هذه القوافي تتبع قدرة الشاعر وكفاءته.

4-2-2:

وشروط القافية ثلاثة في القصيدة العمودية:

الشرط الأول: ان القافية تمثل وقفة عروضية لازمة عندها ينتهي تدفق النغم فالكامل ينغلق عند التفعيلة السادسة ومجزوءه ينغلق عند الرابعة ومشطورة ينغلق عند الثالثة ومنهوكة ينغلق عند الثانية.

والمرونة في هذا الشرط ضئيلة جداً فقد أجازوا تغيير حرف من بعض التفاعيل اوحرفين ولم يجيزوا ذلك في تفاعيل أخرى وسمّوا ذلك زحافاً.. وهو غير لازم في كل التفاعيل ولا في كل الأبيات.. وهنالك حذف وزيادة اذا حصلت وجب الالتزام بذلك وخاصة حين يردان على تفعيلة القافية.

والزحاف الجائز في حشو البيت يساعد على مدّ اللحن في البيت اوتقصيره أي أنه يتدخل في الطريق العروضي الى القافية.. فبحر الرجز مكوّن تفاعيل من ست يكون مجموع حروفها في المجزوء ٢٨ حرفاً.. يجوز فيه ان تحذف سين مستفعلن أينما وردت اوفاؤها أينما وردت اوحذف كلاهما وبذلك فالطريق الى القافية يتراوح بين ٢٨ حرفاً كأقصى بعد وبين ٢٠ حرفاً كأقصر بعد.. كما في الجدول الآتي:

١ ـ اذا كانت التفاعيل كامله وعددها في المجزوء أربع = ٢٨ حرفاً
٢ ـ اذا حذفنا (س) من التفعيلة الأولى فقط = ٢٧ حرفاً
٣ ـ اذا حذفنا السين والفاء من التفعيلة الأولى = ٢٦ حرفاً
٤ ـ اذا حذفنا السين من كل التفاعيل = ٢٤ حرفاً
٥ ـ اذا حذفنا السين من كل التفاعيل وثلاث فاءات = ٢١ حرفاً
٦ ـ اذا حذفنا السين والفاء من كل تفعيله = ٢٠ حرفاً

والشرط الثاني: شرط أسلوبي أي أن القافية خاتمة التعبير ولا يجوز أن تتعلق بشيء مما بعدها ولذلك اعتبروا التضمين الذي يجعل للقافية علاقة بما يليها عيباً من عيوب الشعر وسُمّي التضمين كذلك لأن تتمة البيت الأول تقع ضمن البيت الآخر.

وفي هذا المعنى يقول القرطاجني: فأما ما يجب فيها من جهة كونها مستقلة منفصلة عما بعدها اومتصلة به فلا يخلو الأمر في هذا من أن تكون الكلمة الواقعة في القافية غير مفتقرة الى مابعدها ولا مفتقر مابعدها اليها.. أوأن يكون كلاهما مفتقراً الى الآخر.. أو أن يكون أحدهما مفتقراً الى الآخر والقسم الأول هو المستحسن على الاطلاق والأقسام الثلاثة اشدّها قبحاً مناقض القسم المستحسن ويسمّى تضميناً (١١)

ولكون القافية نقطة ارتكاز سلوبية اعتبرت قديماً أرفع من خط سائر البيت وتطلبوا أن تكون متمكنة في مكانها في البيت، ليست مغتصبة ولا مستكرهة.. واوجبوا أن تكون كالشئ الموعود به المنتظر يتشوفها البيت ويتطلّع اليها.. (١٢)

ومن دلائل تشوّف البيت للقافية أن يكون فيه مايدل عليها ويسمّونه التصدير كقول الشاعر:

تمتّع من شميم عرار نجدٍ   فما بعد العشيّة من عرار

والشرط الثالث: أن القافية تمثل وقفة معنويّة بها يتم المعنى..

وكان من جماليات القصيدة أن يكون كل بيت قائماً بنفسه رغم علمهم بما يعرف اليوم بالوحدة العضوية و البنية الداخلية للقصيدة.. فقد قال ابن رشيق:ـ ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه لايحتاج الى ماقبله ولا الى مابعده وما سوى ذلك فهو عندي تقصير إلاّ في مواضع معروفة مثل الحكايات وماشاكلها فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد. (١٣)

والقافية انما سميت قافية لأنها تقفو إثر كل بيت واذا صادف أن تمّ المعنى قبل ورود القافية فإن الشاعر مدعو لأن يكمله بقافية تجود المعنى وتثريه ويسمّون ذلك الا يغال ويمثلون له بقول امرئ القيس (١٤)

كأن عيون الطير حول خبائنا
وأرحلنا الجزع الذي لم يُثقَّبِ

وقد أوضح القرطاجني العلاقة بين القافية ومعنى البيت أفضل من غيره حيث قال(١٥):

لايخلو الشاعر من ان يكون يبني أول البيت على القافية او القافيه على اول البيت.

وكلا صاحبي هذين المذهبين لايخلو أن يكون ممن يعتمد أن يقابل بين المعاني ويناظر بينها أو ممن لايقابل بين شئ منها اعتماداً.

فاما معتمد التقابل الذي صدور أبياته مبنية على القوافي فإنه يتأتى له حسن النظم لكون الملاءمة بين أوائل البيوت وما تقدمها

متأتية في اكثر الأمر. . إذ لكل معنى معانٍ تناظره وتنتسب اليه على جهات من المماثلة والمناسبة والمخالفة والمضادة والمشابهة والمقاسمة فاذا وضع المعنى في القافية اومايلي القافية وحاول أن يقابله ويجعل بازائه في الصدر معنى على واحد من هذه الأنحاء لم يبعد عليه أن يجد في المعاني مايكون له علقة بمعنى القافية وانتساب اليه من بعض هذه الجهات وعلقة بما تقدم من معنى البيت الذي قبله. . ويمكن ايضاح ذلك فيمايلي:

صدر	أ ← مماثلة	عجز
البيت	ب ← مناسبة	البيت
	ج ← مخالفة	والقافية
	د ← تضاد	
	هـ ← مقاسمة	
- ٢ -		- ١ -

واما معتمد التقابل الذي قوافيه مبنية على الصدور فإنه يضع المعنى في اول البيت ثم ينظر فيما يمكن ان يكون بنفسه قافية اوما يمكن أن توصل به قافية مما يكون له زيادة افادة في المعنى فيقابل به المعنى الأول. . لكن صاحب هذا المذهب وان وسّع على نفسه اولاً فقد ضيق عليها بالنسبة للقافية ويمكن ايضاح نقص العلاقات بين الصدر والعجز في هذه الحالة كمايلي:

صدر	أ ← تتمة	عجز
البيت	ب ← زيادة	البيت
		والقافية

ويضيف القرطاجنى مستدركاً: وقد يعرض للخواطر في حال في نظم الكلام فينتظم البيت كله دفعة واحدة في غاية السهولة والبعد عن التكلف واتفاق مثل هذا للمطبوعين كثير ووجوده اجتلاب الخواطر للكلام وطروة كثيرة.

2 - 3:

أما الحديث عن المحور العمودي للقافية فيتضمن الحديث عن قيود ثلاثة:

القيد الأول: قيد معجمي يفترض في كلمات القافيه ان تكون موحدة الروي أي أن تنسب الى باب واحد من أبواب المعجم باعتبار أن المعاجم كانت تنظم على اساس الحرف الأخير من الكلمة.

ويفترض هذا القيد أيضاً أن تكون كلمة القافية ليست غريبة ولا عامية. . ويفترض عدم تكرر اللفظ بنفس المعنى ونفس الدلالة في مدى متقارب ويسمّى هذا التكرار الايطاء ويعدونه عيباً من عيوب القافية.

وفي القيد المعجمي مرونة أباحها النقاد الأوائل فقد أجازوا أن تكون القافية مكونة من كلمتين اوكلمة ونصف الكلمة وفي هذا خروج على الحكم المذكور. . كأن يجمع الشاعر بين «مضى بى وكتاب وسراب».

والقيد الثاني: نحوي وصرفي يفترض في القافية أن تكون في موقع اعرابي موحد في جميع الأبيات وفي حالة جرّ قافية ورفع أخرى تسمى هذه الحالة اقواءً وهي من عيوب القافية.

كما يفترض هذا القيد ان تكون الحالة الصرفية منسجمة بين القوافي وفي حالة اختلاف حركات حروف ما قبل الروي فان ذلك يدعى سناداً وهو من عيوب القافية.

ومما يخفف من قسوة هذا القيد مرونته عند التطبيق فقد أجازوا أن تجتمع مع القافية المجرورة الياء المضافة الى الروي اوحذف حرف العلة اذا كان ياء في الفعل المعتل المجزوم، وان تستبدل السكون في حالة الفعل الصحيح الآخر المجزوم. . هذا كمثال على المرونة في الموقع الاعرابي والحركة الاعرابية.

يضاف الى ذلك جواز التقديم والتأخير والفصل بين الصياغات المتصلة وصولاً الى القافية المقصودة.

والقيد الثالث: قيد عروضي فلقد افترض العروضيون ان كل وزن من الأوزان الشعرية ينتهي بتفعيلة يسمونها «الضرب» فالبحر الكامل التام مثلاً له ثلاثة أضرب. . أن تكون تفعيلة القافية تامة (متفاعلن) او تكون مقطوعة «متفاعل» وتقلب الى «فعلا تن» أو أن تكون ضرباً أحذ «متفا» وتقلب الى «فعلن» والعروضيون لا يجيزون الجمع بين ضربين في قافية واحدة واكثر من ذلك يشترطون أن يرد كل ضرب مع عروض معينة. . وهي التفعيلة الأخيرة من صدر البيت.

وفي هذا القيد توجد مرونة كذلك فلقد قالوا بالزحاف الجائز والمستحب في بعض التفاعيل وأنكروا غيره واستقبحوه فمن هذه المرونة جواز تسكين الثاني المتحرك في ضرب الكامل، وجواز حذف الألف وتسكين العين في فاعلاتن اذا وردت قافية في بحر الخفيف.

واضافة لهذه القيود الثلاثة فإن الشعراء التزموا بأن تكون القافية مردوفة أي أنها تتضمن حرف مدّ [الألف والواو والياء] اذا كانت أضرب البحور كما يلي:[١٦]

اسم البحر	الضرب الذي يجب ان تكون قافيته مردوفة
١ - الطويل	فعولن
٢ - المديد	فاعلان أو فعْلن
٣ - البسيط	فعْلن او مفعولن او مستفعلان
٤ - الكامل	فعلاتن او متفاعلان
٥ - الرجز	مفعولن

٦ ـ الرمل فاعلان
٧ ـ السريع فاعلان او مفعولات
٨ ـ المنسرح مفعولات
٩ ـ الخفيف فعولن
١٠ ـ المتقارب فعول

ولم يرد مثل هذا الالتزام في قوافي البحور التالية : الوافر والهزج والمضارع والمقتضب والمجتث والمتدارك مهما كانت تفعيلات الأضرب.

ويمكن أيضاح ما تقدم كما يلي : ـ

- المحور الافقي
  - حروف القافية
    - الروي
    - الردف
    - التأسيس
    - الدخيل
    - الوصل
    - الخروج
  - حركات القافية
    - الرس
    - الاشباع
    - الحذو
    - التوجيه
    - المجرى
    - النفاذ
  - انواع القافية
    - المترادف — الذلل
    - المتواتر
    - المتدارك — النفُر
    - المتكادس
    - المتراكب — الحوش
- المحور العمودي
  - شروطها
    - الشرط العروضي
      - التزام عدد من التفاعيل
      - التزام ضرب معين
    - الشرط الاسلوبي
      - تجنب التضمين
      - مراعاة التصدير
      - تجنب الغرابة
    - الشرط المعنوي
      - وحدة البيت
      - مراعاة الايغال
      - وجود علاقات متبادلة
  - القيد المعجمي
    - وحدة الروي
    - تجنب الغرابة
    - تجنب الايطاء
  - القيد النحوي
    - وحدة الحركة الاعرابية
    - وحدة الموقع الاعرابي
    - مراعاة الناحية الصرفية
  - القيد العروضي
    - التزام ضرب معين
    - التزام الردف

2 - 4 :

وليس الاختلاف جوهرياً بين قوانين القافية الموحدة وقوانين القافية في المسمكات أو أبيات الموشح وأدواره وانما هو اختلاف في الروى فقط فحيث يكون حرف الروي ملزماً في القصيد فإن هذا الالزام غير وارد فيهما ولكن يلزمهما المحافظة على نظام التقفية.

أما في الشعر الحر فإن الاختلاف جوهري بين قوافيه وقوافي القصيدة العمودية سواء كان على صعيد المحور الأفقي او المحور العمودي ولتوضيح ذلك لنتأمل الشاهد التالي من شعر بدر شاكر السياب:

أسمعه يبكي يناديني
في ليلي المستوحد القارسِ
يدعو: أبي كيف تخلّيني
وحدي بلا حارسِ؟
: ـ غيلان! لم أهجركَ عن قصدِ
الداءُ ياغيلان أقصاني
إني لأبكي مثلما أنّك تبكي في الدجى وحدي
ويستثير الليل أحزاني
فكلّما مرَّ نهارٌ وجاءْ
ليلٌ من البردِ
ألفيتني أحسب ما ظلّ في جيبي من النقد:
أيشتري هذا القليل الشفاءْ؟!

في هذه القصيدة قافية أوما يشبه القافية وأول شيء نلاحظه فيها أن الروى فيها متنقل وليس روياً ثابتاً.

وان هذه القافية لا تعتمد في استمراريتها على الحصيلة اللغوية كما هو شأن القصيدة العمودية وانما تعتمد أساساً على الحاسة الموسيقية[17] وهذه الحاسة هي التي تهدي الشاعر لقوافيه وليس المعجم.

وان هذه القافية لم تتدخل أفقياً في بناء البيت لا صوتياً ولا صياغة او دلالة كما أنها لم تتدخل عمودياً فتوحد روي الأبيات او الموقع الاعرابي أو أي مظهر آخر من مظاهر الوحدة المعروفة في القافية العمودية.

وهذه القافية من الناحية العروضية لم تكن لازمة بعد عدد معين من التفاعيل ولم تلتزم ضرباً من أضرب السريع.

ومع ذلك فهي ليست حرة تمام الحرية فهي ما زالت تدور في أفق القوانين التي وضعت لبحر السريع من حيث طبيعة التفاعل والزحاف الجائز فيها والأضرب المحددة له.

2-5:

وأخيراً يلاحظ في القافية فردية تختلف من شاعر الى آخر ومن تجربة شعرية الى أخرى فبعض الشعراء يكثر من استعمال جذور الكلمات في قوافيه [كتب هرب شرب... الخ].

وبعضهم يكثر من الكلمات المشتقة [فاهم ـ عالم ـ ناقم.. الخ] وبعضهم حريص على استعمال الأفعال لأنها تذلل امامه كثيراً من صعوبات القافية بينما يستعمل آخر الأسماء في صيغة الجمع...

ويلاحظ من مظاهر فردية القافية ان بعض نماذجها حافلة بالدلالات السلبية بينما تحفل النماذج الاخرى بالدلالات الايجابية.. وما زال هذا الموضوع بكراً في الدراسات النقدية.

الرسالة الثالثة: فاعلية القافية:

3-1:

للقافية فاعليتان: خارج القصيدة وداخلها، فمن مظاهر فاعلية القافية الخارجية مايلي:

أ ـ في ميدان اللغة يلاحظ أن كثيراً من الألفاظ والمفردات تقع خارج الاستعمال اليومي وبمرور الزمن تنسى ولكن حاجة الشاعر الى القافية تضطره الى احياء مثل هذه المفردات وبثها الى التداول من جديد بشكلها القديم حيناً وبتطوير طفيف حيناً آخر.

ومن ذلك مثلاً أن الجواهري أحيا كلمتي اكتع وأبصع وهما كلمتا توكيد غير متداولتين بسبب حاجته الى القافية العينية في قصيدته ما تشاءون فاصنعوا[1]

وقد ذكرنا سابقاً نماذج من الألفاظ الغريبة التي وردت في قوافي المتنبي.

كما ساهمت القافية في ولادة كلمات جديدة عن طريق زيادة حرف او حذف حرف وفك الادغام في الكلمات المشددة وابدال حرف بحرف.

ب ـ وأثرت القافية في قواعد النحو العربي من خلال تجاوزها المستمر لهذه القواعد وقد أقرت هذه التجاوزات باعتبارها ضرورات شعرية اعتبرها النحاة عودة للأصل وعدّها آخرون تجاوزات مباحة للشاعر الناثر أو تجديداً في اللغة.[2]

ومن هذه التجاوزات اللحن الذي سمي جراً على المجاورة كقول الشاعر.

فيا معشر الاعراب ان جاز
شربكم فلا تشربوا ما حج لله راكبِ[3]

والتقديم والتأخير والفصل الذي لا وجه لشيء منه كقول الشاعر:

لها مقلتا حوراء طلّ خميلةً
من الوحش ما تنفك ترعى عرارها[4]

أراد لها مقلتا حوراء من الوحش ما تنفك ترعى خميلة طل عرارها.

وكسر نون جمع المذكر السالم كقول سحيم الرياحي:

وماذا يدري الشعراء مني — وقد جاوزت رأس الأربعينِ[5]

جـ ـ وبسبب حاجة الشاعر الى القوافي اضطر اللغويون الى أن يجمعوا الألفاظ بشكل يُلبي هذه الحاجة وبذلك كانت القافيه سبباً

في ميلاد المعجم العربي[٦] ابتداء بكتاب العين للخليل بن أحمد ومروراً بصحاح اللغة والقاموس والعباب وتاج العروس وكلها مبني على أواخر الكلمات وليس على أوائلها.

د ـ وساهمت القافية في تحقيق الشعر الجاهلي وتدوينه فبسبب وحدة القافية استطاع علماء اللغة أن يجمعوا القطع الشعرية المتناثرة ويشخصوا قصائد الأوائل، وبسبب القافية المصرّعة استطاعوا أن يعرفوا مطالع الشعر[٧] كما أن القوافي سهلت على الرواة حفظ الشعر ونقله من جيل الى جيل آخر.

هـ ـ وكانت القافية اول نظام لفهرسة الشعر وتنظيمه فالمجاميع الشعرية ظلت الى وقت متأخر وهي تبوب على أساس قوافيها: الباب الأول: الهمزيات والباب الثاني البائيات والباب الثالث: التائيات وهكذا حتى يستوعبوا حروف المعجم.

و ـ واستطاعت القافية أن تشخص النماذج العليا في الأدب العربي فكانت القصائد المهمة تنسب لقوافيها فيقال: نونية عمرو بن كلثوم ومطلعها.

ألا هبّي بصحنك فاصبحينا ولا تبقي خمور الأندرينا

ويقال لامية العرب ومطلعها.

أميلوا بني أمّي صدور مطيكم فإني الى قوم سواكم لأميْل

ويقال سينية البحتري ومطلعها.

صنتُ نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدا كل جبسِ

ويقال يائية مالك بن الريب ومطلعها.

الا ليت شعري هل أبيتن ليلة بجنب الغضى ازجى القلاص النواجيا

ويقال عينية أبي ذؤيب ومطلعها.

أمن المنون وريبها تتوجع والدهر ليس بمعتب من يجزُع

ويقال مقصورة ابن دريد ومطلعها.

ياظبية أشبه شيء بالمها ترعى الخزامى بين أشجار النقا

ويقال تائية ابن الفارض ونونية ابن زيدون وعينية ابن زريق البغدادي ولامية العجم وبائية ذي الرمّة ومقصورة الجواهري وغيرها...

ذ ـ ونجم عن تحوّلات القافية تطوير الأنواع الشعرية وتعددها فالقافية الموحدة تجعل النتاج الشعري قصيدة.. فاذا اكتفى الشاعر بأربع قواف سُمي نتاجه رباعيات واذا نوع قوافي القصيدة الواحدة فانما هي مُسمّطة واذا تداخلت القوافي على شكل أقفال وخرجات فانما هو الموشح.. وقد أزدهر في الأندلس واعتبر اول ثورة حقيقية في تاريخ الشعر العربي.

واذا حاول الشاعر ان يلتزم حرفاً او اكثر الى جانب الروي فإن عمله هذا يُسمى اللزوميات..

واذا قفى الشاعر أواخر أبياته واوائلها ونظم على كل حرف من حروف المعجم قصيدة فإن مجموع هذه القصائد يسمى «روضة» وهو فن من فنون الشعر ازدهر في العصور الوسطى ومن أبرز نماذجه روضة صفي الدين الحلي المعروفة «بدرر النحور»[٨].

والأرجوزة وان كانت تنسب لبحر الرجز إلاّ أن القافية المزدوجة بين صدر وعجز كل بيت هي سمة أساسية في تكوين هذا النوع الشعري.

ح ـ وساهمت القافية بالتعاون مع الوزن في حفظ معارف العرب العلمية عن طريق المنظومات التي تعرف «بالمتون» فهنالك ألفية في النحو وقصيدة في المنطق وثالثة في الفقه ورابعة في التاريخ وخامسة في الاملاء وسادسة في النفس وغيرها.

ط ـ وتتهم القافية كذلك بأنها حرمت الشعر العربي من الملاحم ولم تساعد على ايجاد هذا النوع الفني الذي عرفته آداب الأمم الأخرى ولم يعرفه العرب.

2-3:

ويمكن أن ندرس فاعلية القافية داخل الأثر الشعري على ثلاثة مستويات:

المستوى الصوتي: إنّ رويّ القافية كصوت يتكرر بأوقات متساوية داخل القصيدة يعطيها ايقاعاً موسيقياً يوحد ابياتها المستقلة من ناحية ويلقي ظله على بنية ألفاظ القصيدة من ناحية أخرى.

ففي سينية البحتري يبدو السين صوتاً متميزاً ليس كروي فقط وانما كعنصر في بناء حشو القصيدة أيضاً حيث يتكرر في بعض الأبيات أربع مرات بالأضافة الى الأصوات المقاربة له كحرف الصاد او الزاي.

صنتُ نفسي عما يدنس نفسي وترفعتُ عن جدا كل جبسِ
وتماسكتُ حين زعزعني الدهر التماساً منه لتعسي ونكسي
بُلغٌ من صُبابة الدهر عندي طفّفتها الأيّام تطفيف بخسِ
وبعيد ما بين وارد رفهٍ علل شربُهُ ووارد خُمْسِ
وكأنّ الزمان أصبح محمولاً هواه مع الأخسِ الأخسِ

وفي بائية لابن الرومي يصبح الباء صوتاً سائداً في ألفاظها وتبلغ تكراراته في بعض الأبيات خمسة تكرارات:

شابَ رأسي ولات حين مشيبِ وعجيبُ الزمان غير عجيبِ
قد يشيب الفتى وليس عجيباً أن يُرى النور في القضيب الرطيبِ
ساءها ان رأت حبيباً إليها ضاحك الرأسِ عن مفارق شيبِ
فدعته الى الخضاب وقالت إن دفن المعيب غير معيبِ
خضبت رأسه فبات بتبريحٍ، وأضحى فظل في تأنيبِ

وفي لامية المتنبي يصبح اللام صوتاً سائداً وتبلغ تكراراته في بعض الأبيات تسعة تكرارات كما يلي: ـ

في الخدّ ان غرم الخليط رحيلاً مطر تزيد به الخدود محولا

يانظـرة نفت الـرقـاد وغـادرت — في حدّ قلبي ما حييت فلولا
كانت من الكحـلاء سؤلي أنـما — أجلى تمثـل في فؤادي سولا
أجـد الجفـاء على سواك مروءةً — والصبر الاّ في نواك جميلا
وأرى تدلـلك الـكـثـير محبـبـاً — وأرى قليـل تدلـل مملولا

وليست هذه الظاهـرة مقصـورة على قصائد القدماء فقط وانما نجدها في الشعر الحديث أيضاً ففي نونية لشوقي يصبح النون صوتاً سائداً وتبلغ تكراراته سبعة تكرارات عدا نونات التنوين والنونات المشدّدة :

يانـائح الطلح اشباه عوادينا — نشجى لواديك ام نأسى لوادينا
ماذا تقص علينا غير أن يداً — قصّت جناحك جالت في حواشينا
رمى بنـا البـين أيكاً غير سامرنا — أخا الغريب ـ وظلاً غير نادينا
اذا دعـا الشوق لم نبرح بمنصدع — من الجناحين عيٍ لا يلبينا
فإن يكُ الجنس ياابن الطلح فرقنا — إن المصائب يجمعن المصابينا

وحتى في عدد من قصـار القصـائد يفرض صوت الروي سيادته على بقية الأصوات كما في العينية التالية من شعر نزار قباني : ـ

يانـهـد إنّي شـمـعـةٌ عذراءُ لي شـمـعـهْ
الـى مـتـى نحـنُ هنـا يـاأشـقـر الطـلْعـهْ
يادورق العطورِ لم يترك به جرعه
أحلمة حمراء هذا الشيء ام دمعهْ
اطعمته يانهد قلبي قطعة قطعة
تلفت النهدُ لها وقال ياشمعهْ : ـ
لا تبخلي عليهِ، مَنْ يعطي الورى ضلعهْ

ويبدو ان هذه الظاهرة الصوتية تجعل القصيدة الموحّدة القافية في ضوء نظرية السماع الملوّن التي ترى ان كل حرف يوحي بلون معين ذات لون واحد . . فهي اما أن توحي باللون الأحمر او اللون الأصفر أو اللون الأزرق بينـما تبـدو القصـائـد المسمطـة متـدرجـة الألـوان والموشحـات متعـددة الألـوان ويمكن ملاحظـة ذلـك فيـما يلي من طلاسم أبي ماضي كشاهد على التدرج . (سيادة التاء لون ـ ١ـ)

جئت لا أعلم من أين ولكني أتيت
ولقد أبصرتُ قدّامي طريقاً فمشيتُ
وسأبقى سائراً ان شئت هذا ام أبيتُ
كيف جئتُ كيف أبصرتُ طريقي

لست أدري

(سيادة الدال لون -٢ ـ)
أجديد أم قديم أنا في هذا الوجود
هل أنا حر طليق ام أسير في قيود
هل أنا قائد نفسي في حياتي ام تعود
أتمنىَ أنني أدري ولكن

لست أدري

(سيادة الراء لون ـ ٣ ـ)
وطريقي ماطريقي أطويل ام قصير
هل أنا أصعدام أهبط فيه وأغور
أأنا السائر في الدرب ام الدرب يسير
أم كلانا واقف والدهر يجري

لست أدري

أما الموشح التالي فيوضح تعدّد القوافي وبالتالي تعدّد ألوان الرؤ ية فنجـد الكـاف والعين يتكمدان في الأبيات الطويلة وكأنهما يشكلان خلفية اللوحة بينما تنفرد المقاطع القصار بتكرار حرف معين : (لاحظ سيادة الكاف والعين) :

أيها الساقي اليك المشتكى
قد دعوناك وان لم تسمعِ
ونديم همت في غرّتهِ
وبشرب الراح من راحتهِ = سيادة التاء
كلما استيقظ من سكرتِهِ
جذب الزق اليه واتكى
وسقاني أربعا في اربعِ
مالعيني عشيت بالنظر
أنكرت بعدك ضوء القمر
واذا ما شئت فاسمع خبري = سيادة الراء
عشيت عيناي من طول البكا
وبكى بعضي على بعضي معي
غصن بان مال من حيث ا ستوى
مات من يهواه من فرط الجوى = سيادة الالف
خفق الأحشاء موهون القوى

كلّما فكّـر في الـبـين بكـى — ويحـه يـبـكـى لما لم يقـع

فاذا صحّ هذا الذي نذهب اليه فإن وظيفة القافية الصوتية داخل الأثر الشعري تكون قد تغيّرت تبعاً لتطور الأذن العربية فقد كانت بسيطة وأحادية حين كان المجتمع العربي بسيطا وأصبحت متعددة الأصوات والألون حين تعقد المجتمع وتداخلت فئاته وطبقاته . .

المستـوى الأسلوبي : للقـافيـة المـوحـدة في الأثر الشعري العمودي فاعلية أسلوبية في صياغة الجمل او المتتاليات القولية تتمثل في عدد كبير من العلاقات نذكر منها مايلي :ـ

العلاقةالمشابهة: ان تكون القافية مشبهاً به أو جزءاً منه كقول البحتري:

مستشرفاً للشمس منتصباً لها في أخريات الجذع كالحرباء

وقول بشار:

كأن مثار النقع فوق رؤ وسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

وقريب من هذه العلاقة المماثلة والمقابلة.

وعلاقة المطابقة: ويقصدون بها الجمع بين الشئ وضدّه ومثاله من شعر الحسين بن مطير:

ولـه بلا حزن ولا بمسـرّةٍ ضحـك يراوحُ بينه وبكـاءُ

وقريب من هذه العلاقة العكس والتضاد والمضاعفة.

وعلاقة التجنيس: وهي ورود كلمتين متحدتين لفظاً مختلفتين دلالة والقـافيـة تُيَسر وجوده سواء كان تاما او ناقصاً داخل البيت الواحد حيناً وبين البيت وأخيه حيناً آخر ومثاله قول ابن عبدل الأسدي:

واني لاستغني فما أبطر الغنى

وأعرض معروفي على مبتغي عرضي

وأعسر أحياناً فتشتد عُسرتي

وأدرك ميسور الغنى ومعي عرضي

وعلاقة الايغال وقد يسمى التبليغ وهو أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تأمـاً قبـل انتهـائـه الى قافيتـه ثم يأتي بهـا فتزيد البيت رونقاً كقول الأعشى.

كناطـح صخرةٍ يوماً ليفلقها فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل

ومثل هذا الالتفات والتكميل والتتميم.

وعـلاقـة التـوشيـح ويعنون بها وجود علامات وعلاقات في حشو البيت تدل على قافيته كقول الشاعر:

فليس الذي حللته بمحللٍ وليس الذي حرمته بحرامِ

وقول الآخر:

هي الدر منثوراً اذا ما تكلمت وكالدر منظوماً اذا لم تكلم.

ومثـل هذا التصـديـر والتسهيم والارصـادِ. وعـلاقـة ردّ الاعجاز على الصدور أن تقدم ألفاظاً تكون القافية جواباً عليها كقول الشاعر:

زعم الفرزدق ان سيقتل مربعاً ابشر بطول سلامة يامربع

وقول الآخر:

أصدّ بأيدي العيس عن قصد دارها

وقلبي اليها بالمودّة.. فاصدُ

وعـلاقـة المجـاورة ويقصدون بها تردد لفظتين في البيت الشعري ووقـوع كل واحـدة منها بجنب الأخرى دون أن تكون احداهما لغواً لا يحتاج اليها كقول الشاعر:

قم فاسقني من كروم الرندوردَ ضحىً

ماءَ العناقيد في ظلِّ العناقيدِ

وقول الآخر:

كأن الكأس في يدهِ وفيهِ

عقيق في عقيق في عقيقِ

ومثل هذا التعطف(١٠)

وعـلاقـة التصـريـع وهـو أن تشمـل التقفية صدر البيت وعجزه ويغلب ان يكون في مطالع القصائد كقول الجواهري:

سر في جهادك يحتضنكَ لواءُ

نثرتْ عليه قلوبُها الشهداءُ

وان دلت هذه العـلاقـات على شيء وهي مما يدخـل في علمي البيـان والبـديـع فانـما تدل على أنّ للقـافية فاعلية كبيرة في تأسيس هذين العلمين وفي تطوّرهما ونمو موضوعاتهما.

المستوى الدلالي:

يقـال ان القصيـدة تردّد يستطيل بين المعنى والصوت وهذا يعني ان القـافيـة باعتبـارهـا عنصراً من عناصر البنية الصوتية ذات علاقة قويّة بالمعنى ودورها واضح خلال هذا التردّد المستطيل.. فهي اولاً تقطع هذا التردّد الى دورات متساوية تعطي للبيت فرادته وأصالته وشخصيته المتميزة من ناحية وتنظمه كما ينظم الخيط خرزات القلادة مع غيره من ناحية أخرى.

والقـافيـة تتـلاعب في استطالة هذا التردد اوتتحكم فيه فاختيار قافيـة معينـة كالضـاد مثـلاً يجعل التردد أقصر كثيراً من أختيار قافية الهمزة او الدال.

ثانياً: القـافيـة داخل القصيدة قد تلهم الشاعر معاني لم تخطر له وهـويتأهب لنظمهـا فتكون وسيلة أساسية من وسائل تداعي المعاني او المونولوغ الداخلي.. كما في المثال التالي من شعر الجواهري: -

سلام على حاقـدٍ ثائـر على لاحـب من دمٍ سائـرِ

إن ورود كلمة سائر استدعى نوع السير فقال:

يخبُّ ويـعـلـم أنّ الطـريـق لابـدَّ مفضٍ الـى آخـرِ

وكلمة الآخر تلفت الفكر الى ما يتبقىَ: -

كأنّ بقـايـا دم السـابـقـين ماضٍ يُمهـدَ للحـاضـرِ

هذه الفكرة المطلقة عن وحدة الزمن أوحت بها يجسدها: -

كأن رمـيـمـهـم أنـجـمٌ تُسـدّدُ من زلـلِ العـاثـرِ

وكلمة العاثر لكي تنهاز عن غيرها ذكّرت بسواها: -

وليس على خاشـع خانـعٍ مقيـمٍ على ذهلهِ.. صابـرِ

والصبر أنواع والشاعر يريد نوعاً واحداً منه: -

عفـا الـصبـر من طلل دائـرِ ومـن متجـرٍ كاسـدٍ بائـرِ

والتجارة وان كانت بائرة تذكر بعلاقات الاستغلال: -

يغلُّ يد الشعب عن أن تمدُّ لكسر يد الحاكم الجائر

وقد تكون هذه الأبيات ليست بهذا التسلسل في مسوّدة الشاعر فربما كان البيت الثالث قد ورد برقم (٢٠) في المسوّدة والرابع كان رقمه تسعة في المسوّدة ولكن الشاعر أعاد ترتيبها هكذا أو أشار بأسهم على مسودة القصيدة لأماكنها وحتى هذه العمليات [اعادة الترتيب - الاشارة بالاسهم - شطب البيت وكتابته بالهامش . . . الخ] أنّها تدل على ان القافية كانت ذات فاعلية كامنة وراء ذلك.

ثالثاً: قد تقوم القافية خلال تردّد القصيدة بدور تخريبي فتخنق أحاسيس وانفعالات كثيرة وتطفىء شعلة الشاعر المتوهجة حين تشغله بالبحث عنها بدلاً من أن يُعبر بحرية عن تلك الأحاسيس المتدفقة والشعلة المتوهجة.

وللشاعر هودار دي لامت قصيدة تصور معاناته مع القافية علماً بأن الفرق كبير بين القافية الموحدة في القصيدة العربية والقافية في الشعر الأوربي يقول فيها:

ياقافية . . أيتها القيود الغريبة الظالمة
أتكون أفكاري دائماً عبيداً لكِ؟
حتّامَ تتحكمين فيها مغتصبة حقوق العقل؟
فور ما تأمرين بالتزام العدو والوزن يجب
التضحية بالصحة والدقة والوضوح
واذا أنا أصررتُ على الاحتفاظ بها بالرغم منك فبأي
عذاب تنتقمين لمقاومتي لك؟
عليك وحدك أيّتها البلاغة الحرة المستقلة
عليك وحدك أن تخلصيني من عبودية مهينة
للعقل كل هوان . . . (١١)

وكمثال للدور التخريبي للقافية نقرأ المثال التالي من لزوميات أبي العلاء المعري وقد أراد فيه أن تكون قافيته مكونة من ثلاثة حروف [د + ا + ت] فعثر على اول كلمة فكانت [مرعدات] فحددت فكرته أساساً بالرعد والمطر والسحاب فقال:

سحائب مبرقات مرعدات لمهجة كل حيّ موعدات

وكان المفروض ان يتحدى الشاعر ولكنّ ظفره بقافيه جديدة ذات حروف ثلاثة [د + ا + ت] جعلته يتحول من التحدي الى الخنوع ومن الثورة الى التبعية فقال:

وكيف يقام في أمرٍ مهمٍ ليفعل والمقادر مقعدات

واستحضر كلمة متصيدات كقافية ثالثة فاستصغر النفوس بدلاً من أن يعظمها ويكبر شأنها فقال:

وأنفس هذه الأجسام طير بزاة . . حمامها متصيدات

وعثر على كلمة مهندات فاستدعت ذكر هند والرباب وشبه القدود بالسيوف فلم يجد امامه بداً من أن يشتم الحسان بدون سبب ويقف في صف اعداء المرأة:

فمالك والهنود منعمات كأن قدودهن مهندات
يفندن الحليم بغير لبٍ وهُن وان غلبن مفندات

ووجد كلمة مخلّدات فاضطرته الى استعمال فعل يُخلد بمعنى لا يرد على الخاطر دون تكلف هو معنى يلبس ويحلي لكي يواصل حملته على المرأة:

فهل تلك الشخوص مخلدات يُخلدن الاماء نضار صوغٍ
. . . . الخ

وحتى في القصائد المتنوعة القافية قد تقوم بمثل هذا الدور فقد ذكر الدكتور عبد الله الطيب المجذوب أن تغير القافية بعد ثلاثة أبيات أو أربعة قريب من الاملال وان هذا التغير يقطع تسلسل الأفكار ويضطر الشاعر الى أن يحول مجرى خواطره بين حين وآخر تبعاً للقافية المتغيرة ويجبر الشاعر على التكرار ويجعله عبداً لزخرف كنسج العنكبوت. (١٢)

رابعاً: القافية الموحدة بشكل خاص تعطي للقصيدة بعداً تاريخياً أو خلفية تاريخية وتستحضر ذلك غصباً عن الشاعر مما يكاد يختار قافيته والبحر المناسب حتى يجد نفسه يقف في آخر صف طويل من الشعراء سبقوه الى هذا الاختيار وحين يكون موضوعه مشتركاً معهم فإنه لا يستطيع أن يتجنب التقليد والمحاكاة. . فقصيدة الجواهري التي يقول فيها:

أنتم فكري ومنكم نشيدي وبكم يستقيم لحني وعودي
أنا طير الصباح يزعجني الليل ويحلو بسحرهِ تغريدي
رب ليلٍ سهرتهُ أرقب النجم بعين المدلّه المعمودِ
كلما مرت الهموم على أعتاب أخرى أعدتها من جديدِ
أتحرى بؤس الملايين ضيمت برواقي جناحِهِ الممدودِ
كنتم فجره المرجّى وكانت من تباشيركم عيون قصيدي
ياشباب الدنا وياروعة الدهر ويارونق النظام الجديد
ياالآلي الغواص من كل فجٍ جمعت في نظام عقدٍ فريد
ياعتاد الشعوب إذ يتباهى كل شعبٍ بعدةٍ وعديدِ
. . . . . الخ

هذه القصيدة تقف في نهاية صف طويل من القصائد التي اختارت هذا البحر وهذه القافية نذكر منها.

أنّ طول الحياة غير سعودِ وضلال تأميل لهول الخلودِ

وقصيدة ابن مناذر ومطلعها:

كل حي لاقى الحمام فمودي ماالحيٍ مؤمّلٍ من خلودِ

وقصيدة بشار بن برد ومطلعها:

أيها الساقيان صبا شرابي واسقياني من ريق بيضاء رودِ

وقصيدة البحتري ومطلعها:

بعض هذا العتاب والتفنيد   ليس ذم الوفاء بالمحمود

وقصيدة المتنبي ومطلعها:

كم قتيل كما قتلتُ شهيد لبياض الطلى وورد الخدود

وقصيدة حافظ ابراهيم ومطلعها:

لارعى الله عهدها من جدود كيف أمسيت يابن عبد الحميد

وقصيدة أبي القاسم الشابي ومنها:

كل شيء موقع فيك حتى لفتة الجيد واهتزاز النهود

وبالرغم من كون موضوع الجواهري يختلف عن موضوعات الآخرين وبالرغم من مكانة الجواهري وأصالته كشاعر فإنه لم ينج من المحاكاة واستخدام بعض الصياغات الجاهزة التي تفترضها القافية او بعدها التاريخي مثل [لحني وعودي، المدلّه المعمود، الجناح الممدود، عيون القصيد، العقد الفريد، العدّة والعديد... الخ]..

واذا حاول الشاعران يختار قافية الراء فستجهز له القافية أمثال هذه التعابير [الجحفل الجرار، النسيم الساري، الصيب المدرار، بليلة ونهار، بالجهر والاسرار، شتان بين البحر والانهار...].[13]

واذا كانت قافيته همزية فهنالك تعابير جاهزة مثل: مشرق ومساء، فكرة عصماء، رجولة ونساء، ألف وباء، العزة القعساء... الخ

وفيما يلي خلاصة هذه الرسالة...

فاعليه القافية

- الفاعلية الخارجية في ميدان اللغة
  - النحو
  - نشأة المعاجم
  - تحقيق الشعر
  - فهرسة الشعر
  - النماذج العليا
  - الانواع الشعرية
  - المتون العلمية
- الفاعلية الداخلية
  - غلبة الروي
  - المستوى الاول ودلالته الاجتماعية
  - المستوى الاسلوبي
    - علاقة المشابهة
    - المطابقة
    - الجناس
    - الايغال
    - التوشيح
    - المجاورة
    - رد الاعجاز
    - التصريع
  - المستوى الدلالي
    - فرادة البيت
    - تداعى المعاني
    - التحكم بالمعاني
  - الخلفية التاريخية

هوامش ومراجع

هوامش ومراجع الرسالة الأولى:

١ - راجع تاريخ الأدب العربي/ بروكلمان/ الترجمة العربية جـ ١.

٢ - الزهر للسيوطي جـ ٢ ص ٤٧٥ - ٤٧٦ وراجع كذلك مقدمة جمهرة أشعار العرب، وطبقات إبن سلام الجمعي.

٣ - دراسات في الأدب العربي، غرونباوم، ترجمة د. احسان عباس ص ٢٥٧ وما بعدها.

٤ - المرجع السابق ص ٢٨١ - ٣٥٣.

٥ - بروكلمان، جـ ١ ص ٥٢.

٦ - الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء/ المرزباني/ ص ٢١٠.

٧ - المرجع السابق ص ٨١.

٨ - المرجع السابق ص ١٤٨ ص ١٥١ ص ١٥٥

٩ - المرجع السابق ص ١٣ - ١٤.

١٠ - نظرة الأغريض في نصرة القريض/ المظفر العلوي/ تحقيق الدكتورة نهى الحسن ص ٣٠٤.

١١ - المرجع السابق ص ٣٠٩.

١٢ - المرزباني ص ٣.

١٣ - المرجع السابق ص ١٦٧ - ١٧٣.

١٤ - المرجع السابق ص ٢٩٥.

١٥ - المرجع السابق ص ٣٤١.

١٦ - المرجع السابق ص ٣٩٨.

١٧ - المرجع السابق ص ٤٩٥ - ٤٩٦.

١٨ - راجع تنبيه الأديب لما في شعر أبي الطيب من الحسن والمعيب للحضرمي/ تحقيق الدكتور رشيد العبيدي.

١٩ - ذكره القفطي في انباه الرواة جـ ٣ ص ٤٧.

٢٠ - ذكره ابن النديم في الفهرست ص ٧٨ ونزهة الألباء ص ٦٠.

٢١ - ذكره ابن النديم في الفهرست ص ٨٨ والسيوطي في بغية الوعاة ص ١١٦.

٢٢ - الخليل بن أحمد - الدكتور مهدي المخزومي ص ١٨٦.

٢٣ ـ ذكره ابن النديم في الفهرست ص ٩٠ والسيوطي في البغية ص ١٨٠ .
٢٤ ـ ذكره السيوطي في البغية ص ١٨٨ والقفطي في انباه الرواة ص ١٨٠ .
٢٥ ـ ذكره القفطي في انباه الرواة ص ٣٣٥ .
٢٦ ـ ذكره صاحبي خليفة في كشف الظنون جـ ٢ ص ١٦٢٥ .
٢٧ ـ المرجع السابق جـ ٢ ص ١٩٤٧ .
٢٨ ـ ذكره السيوطي في البغية ص ٤١٤ .
٢٩ ـ ذكره حاجي خليفة في الكشف جـ ٢ ص ١٠٣٣ .
٣٠ ـ لزوميات المعري جـ ١ ص ٥ طبعة صادر .
٣١ ـ المرشد لفهم اشعار العرب/ جـ ١ .
٣٢ ـ راجع كتاب الزهرة للأصبهاني تحقيق الدكتورين ابراهيم السامرائي ونوري حمودي القيسي ـ الجزء الثاني .
٣٣ ـ راجع كتاب سحر الشعر لروفائيل بطي، والزهاوي وديوانه المفقود لهلال ناجي، وحركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ترجمة سعد مصلوح، ويسألونك للعقاد .
٣٤ ـ راجع مقدمة شظايا ورماد .
٣٥ ـ آراء في الشعر والقصة ـ اعداد ـ خضر الولي .
٣٦ ـ الشعر بين الجمود والتطور/ العوضي الوكيل ص ٧٧ .

هوامش ومراجع الرسالة الثانية :

١ ـ تاج العروس/ الزبيدي/ مادة قفو .
٢ ـ راجع العمدة لابن رشيق ومفتاح العلوم للسكاكي، ومتن الكافي للدمنهوري .
٣ ـ راجع قصيدة الزهاوي المرسلة في الرسالة الأولى .
٤ ـ جمهرة أشعار العرب/ القرشي/ تحقيق البجاوي .
٥ ـ شعر من المهجر ـ اعداد محمد قره علي .
٦ ـ مقدمة لزوميات المعري .
٧ ـ المرجع السابق .
٨ ـ مفتاح العلوم/ السكاكي .
٩ ـ عيار الشعر/ تحقيق د. طه الحاجري ص ١٢٨ .
١٠ ـ المرشد لفهم اشعار العرب/ جـ ١/ د. عبد الله الطيب المجذوب .
١١ ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء/ القرطاجني/ تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة .
١٢ ـ راجع العمدة لابن رشيق/ ومقدمة شرح الحماسة للمرزوقي، واسس النقد الأدبي عند العرب لأحمد أحمد بدوي .
١٣ ـ العمدة ص ٢٦١ ـ ٢٦٢ جـ ١ .
١٤ ـ أسس النقد الأدبي/ ص ٣٢٣ وكتاب الصناعتين للعسكري ص ٣٨٠ ـ ٣٨١ .
١٥ ـ القرطاجني/ ص ٢٧٨ ـ ٢٨٢ .
١٦ ـ العقد الفريد/ جـ ٦/ تحقيق محمد سعيد العريان .
١٧ ـ الشعر العربي المعاصر/ د. عز الدين اسماعيل .

هوامش الرسالة الثالثة : ـ

١ ـ ديوان الجواهري جـ ٤ .
٢ ـ راجع كتاب الضرورة الشعرية .
٣ ـ راجع كتاب نضرة الاغريض للعلوي ص ٢٣٩ .
٤ ـ المرجع السابق ص ٢٤٢ .
٥ ـ المرجع السابق ص ٢٥٥ .
٦ ـ راجع كتاب المعجم العربي تأليف الدكتور حسين نصار .
٧ ـ راجع كتب دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي ـ ترجمة الدكتور عبدالرحمن بدوي ـ بحث مرجليوث .
٨ ـ راجع ديوان الحلي صفي الدين .
٩ ـ راجع كتاب دار الطراز لابن سناء الملك .
١٠ ـ راجع الصناعتين للعسكري والصور البديعية بين النظرية والتطبيق للدكتور حفني محمد شرف والعمدة لابن رشيق والتلخيص للقزويني ومفتاح العلوم للسكاكي وغيرها .
١١ ـ أزمة الضمير الأوروبي/ بول هازار/ ترجمة جودت عثمان ص ٣٤٤ ـ ٣٤٥ .
١٢ ـ المرشد لفهم اشعار العرب/ عبد الله الطيب المجذوب جـ ١ ص ١٢ .
١٣ ـ مقابلة مع السياب في كتاب السيد خضر الولي . . وراجع مقدمة ديوانه أساطير .

أربع قصائد

- ١ -

أوقفني الغريب عند الشاطىء المهجور مرتينْ
فقدتُ في اولاهما عينين
وبعدها صار لي الدليلْ

اسير والغريب من سنين
هل السماء قبتّان من ذهبْ

ناديتُ ياغريبْ
والارض من حطبْ . .
يقهقه الغريبُ . . لا يجيبْ

- ٢ -

تستفزُ الريح نأوي للسقوف
صوت شباك يصرُ
صوت باب يتخلّعْ
وجهه تحت المرايا يتفعّر
تختفي منه التعابير وتظهرْ . .

شفتان

ينطفي المصباح واللون ويحضر

حاجبان

تحتنا ريحٌ وفوق الريح تمتد المعابرْ
توصل الساحلَ بالساحلِ . . لكنْ
نجمة تنهار من اقصى الدوائر

ربما اغتالوا أبي

- ٣ -

برغم خلوّ الشارع . . صمت الشارع عتمتهُ
آنست هسيس الموت الذائب في الريح

ورأيت رؤوساً تتضاحكْ
خلف الشباك وعند الفتحات المحشوّة
أوراق جرائد .
أقسم أني ابصرت رجالاً شهروا في وجهي مشعلْ
وضعوا في عنقي منجلْ . .
كنت اعاني من ورمٍ في الساقِ وندبهْ
مابين العينين
قالوا : إن بحت بما شفتِ سنجدعُ انفك
نقطع حتى الشفتَينْ
سنزورك مرات أخرى
فلتطفأ كل الانوار
ولتغلقْ كل الابوابْ
نأتيك من الحيطان المرسومةِ ورقاً
نأتيك بسطر من كل كتابْ

- ٤ -

العاشره
قم مسرعاً . . وافتح خزانتك التي اغلقتها
اخرج حروف الامس من مخبئها
العاشرة . .
ستدق بعد توقف في البرج ساعته الكبيره
وستخمد الضوضاء . . يدنو الليلُ منا
ولسوف يحمينا ويخفينا
وتظل اختي تحرس الابوابَ . . لاتخشىٰ
اذا ماهاجسٌ في الظل سارْ
فوراء هذا الليل ليل
لتكاد تسمعُ دقة الاقدام من كل مسارْ

محي وظفر

رواية

الشموس والتيه

لطيف ناصر حسين

الاهداء

الى الميامين الابطال . . . الذين ذهبوا وتركوا بصماتهم فوق ذاكرتي . . الى الذين مازالوا يربضون عند الحدود لدفع الشر والعدوان عن ارض المحبة والسلام . . الى كل جندي عراقي يفتدي تربة الوطن صباحا، ومساء . . . اليهم جميعا وهم يزخردون ويهتفون : من يطفيء شمس العراق! الى كل الدماء الزكية التي اختلطت بالتراب، فأينعت شموسا واقواس انتصار.

١٩٨٣/٦/١٥

- ١ -

- الرجال -

كانت اضلاع صفيح السقف البارزة، تتماوج امام عيني المسهدتين بعد اداء واجبي . فكرت انه من الضروري وضع بعض الاحجار الكبيرة فوقها بعد ان تزايد القصف المدفعي في اليومين الاخيرين، ولابد ايضا من سد هذه الفتحات الصغيرة المبثوثة بين أكياس الرمل. لن تغمض لي عين الا بعد ان ابدأ بعد اضلاع الصفيح . محاولا ان اضيف اليها ما تخفيه الاعمدة الحديدية التي علاها الصدأ، والتي كانت حوافها مسرحا للفئران الصغيرة . كلما سددنا الثغرات التي تفتحها فوجئنا بها وهي تندس تحت البطانيات او داخل علب الجبن والمعلبات الاخرى، مخربشة بمخالبها الصغيرة جدرانها، ومحدثة تلك الاصوات التي تمنع النوم . لم يبق عن اجازتي الا بضعة ايام ارى بعدها بغداد، واسرح في شوارعها المندّاة بالفرح و المكتظة بالناس والفتيات الجميلات ذوات الشعر المنسدل على الاكتاف وهو يتطاير في الهواء ملتفا حول الاعناق العاجية ، كلما استدارت احداهن لتحدق في وجه او مخزن من مخازن شارع السعدون . سأذهب الى السينما لاشاهد الافلام الجديدة، واحتسي بعض اقداح البيرة عند الظهيرة . لكن اول ما افعله ان اذهب الى حمام السوق، لا ستحم وازيح عني غبار الملجأ . واعطي الدلاك نصف دينار زيادة، لكي يقوم بواجبه على احسن ما يرام .

انه انسان رائع «رزوقي الدلاك» لم يقبل ان يأخذ مني شيئا في المرة الفائتة . قال لي :

ــ كيف ترضى ان آخذ منك شيئا، وانت تجود بنفسك لترد عنا المعتدين .

خرجت من الحمام خفيفا نظيفا كما ولدتني امي ، وذهبت الى بيت خالي . وقفت هناء ابنة خالي مشدوهة ، قالت :

ــ أهذا انت؟

وخرجت من فمها مثل الحلوى، مثل (من السما) . وغرقت في بحرين من سواد عينيها . يا الله ما اجمل عيني ابنة خالي هناء . حين كنت في الكلية ، كان خالي يقول :

ــ هناء لك . . فلا ترتبط بعلاقة مع احدى زميلاتك .

واختلجت اهدابها الطويلة لتنام فوق خديها مثل خيوط (السبر يسم) القصيرة . قلت لها تلك المرة بأني اريد صورتها كي اتطلع اليها حينما اتذكرها وأنا وحيد في الملجأ ، فقالت :

ــ عندما تأتي في الاجازة القادمة . . .

وانهالت الكلمات من شفتيها مثل من السما . سأشتري هذه المرة من السما من حلويات الصباغ وآخذه هدية اليها، وستضع كفها الصغيرة في كفي طرية ودافئة مثل قبرة صغيرة، واقول لها :

ــ اشتقت اليك .

فتضع احدى الاغنيات في جهاز التسجيل، واجلس مشدودا الى بحرين من سواد عينيها، ثم تأتي أمها من المطبخ فتراني وتدق صدرها بعفوية قائلة :

ــ سودة عليّ . . ضعفت كثيرا .

وتطلب الي البقاء للغداء وانتظار خالي .

في الاجازة القادمة سأجتاز نفق ساحة التحرير، وأقف منتصبا بملابسي العسكرية لالتقاط صورة ملونة، يلتقطها احد المصورين الذين يحملون آلات التصوير الفورية . . ثم اتناول وجبة من (الفول المدمس) قرب سينما الخيام .

ارتفعت البطانية من فوهة الملجأ وتسلل الضوء حادا مرتطما بالمدخل حيث حقائبنا الصغيرة ملتمعا فوق سحاباتها المعدنية . تحركت الفئران بسرعة في الفتحة التي نضع فيها الفانوس، واختفت متسللة هاربة .

صاح الجندي الاول عادل :

ــ كمال، هل انت مستيقظ؟

قلت :

ــ تعال يا عادل، لم استطع النوم . . .

دخل عادل منحني القامة . وبعد ان جلس، نزع بسطاله وقال :

ــ كنت اعتقد بأنني سأجد شايا ساخنا!

ــ سأعمله حالا . اشعل (الجولة) ريثما آتي بالماء .

كنت بحاجة الى النوم، لكنني لم استطع، وها هم سيجيئون واحدا واحدا تناولت قدح الشاي وخرجت من الملجأ .

نور الشمس الفاقع يعشي العينين، والتلال المحيطة بموقعنا تبرز من جوف الارض مدببة والملاجىء في خواصرها . البعض من الجنود ينهمكون في اعمالهم، فتدحرجت باتجاه جليكان الماء . تثاءبت وتمطيت ثم سكبت الماء في الاناء وغسلت قدمي .

سرحت ببصري بعيدا، انهم هناك خلف الساتر، مفغوري الافواه . تلتف سواعد بعضهم تحت الاجساد، وينكفىء البعض الآخر على وجهه، بينما تدحرجت الخوذ والزمزميات قرب الاقدام او الرؤوس . انهم هناك تجمد نظراتهم على لا شيء، وتتراخى اكفهم دون شيء . دفنتهم الرمال . . . وضاعت ملامحهم بعد ان احرقتها الشمس والنيران المشتعلة من فوهات الغضب .

كم أشعر بالرثاء لصغار السن والشباب منهم، الذين ضيعتهم الاوامر الخرقاء والرغبة في الدمار . اولئك الراقدون تحت سياط الريح، ممزقو الملابس، فاقدو السمات، الذين ضاعت ملامحهم وانتفخت . . . انهم هناك، مبعثرون، مستلبون غير قادرين على ابعاد الحشرات وهوام الارض التي راحت تمتص اجسادهم وبقايا بقاياهم . يا لأولئك الاعداء المساكين، الموتى بلا قبور . . . قد تكون القذائف مزقت اوصالهم ورسائل اهليهم وحبيباتهم وصور ابنائهم، ولم تترك سوى اشلاء متناثرة، واصابع أكف مدحورة، او اطراف مبتورة .

انهم هناك، قد ترأف بهم الريح فتسف الرمال لتدفن اشلاءهم رويدا رويدا . انهم هناك في الارض الحرام، ستمر الايام والليالي ويفقدون شيئا فشيئا ملابسهم، ثم لحم اجسادهم، ولن يبقى منهم الا العظام المتشابهة . لن يبقى الا العظام، ولن يستطيع أحد ان يتعرف على احد من خلال الجمجمة اوعظم الترقوة او القفص الصدري . يا لهم من مساكين، مخدوعين، فقدوا اسماءهم ووجوههم وعلاماتهم الفارقة وآمالهم وأمانيهم .

ايها التائهون، الغارقون في لجج الموت والدمار ورمال التيه، حيث تصفر الرياح في مزامير الخراب، ايها المدحورون في كوجر وكولينا ومرتفعات سربيل زهاب وكيلان غرب، المصرون على ان تكون طعاما للنار والعذاب والاحتراق .

حملت اناء الماء وسرت نحو الملجأ . تعلقت نظراتي بالدعامة الحديدية التي تعتلي الفتحة . لم انتبه اليها في المرة الاولى التي جئت بها الى المكان . . كان علي ان انحني اكثر، لكن تصلب ظهري جراء الجلوس في الحوض الخلفي من سيارة (الايفا) ووعورة الطريق الذي جعلنا نتقافز طواله على المقاعد الخشبية، كل ذلك جعلني ادلف الى الداخل دون انتباه، فاصطدم رأسي بها . . في وسط الهامة بالضبط . سالت بضع قطرات دم، لكنني لم التفت اليها، او اهتم بها لوجود رفاقي الجنود في الملجأ . في تلك الليلة وبالرغم من القصف المدفعي الذي ندعوه (الازعاج الليلي)، نمت نوما عميقا، استيقظت منه على حركة خفيفة عند رأسي وشعرت ببعض اللزوجة ثمة، ظللت دون حراك، ثم انتبهت لحركة الالسن الصغيرة وهي تلطع هامتي . اقشعر بدني حين ادركت ان فأرة او اكثر تدور حول الجرح الذي احدثته الدعامة الحديدية . انتفضت من مكاني وانا انفض البطانية بقوة، جعلت البقية يستيقظون من النوم .

تناهت الي اصواتهم وقهقهاتهم، عادل وعبدالرزاق وسينو . استطيع ان اتعرف على صوت كل منهم دون ان اراه . في صوت عادل بحة وعبدالرزاق يلثغ بالراء، وسينو يتحدث بلكنة كردية لانه من اهالي سنجار .

صاح عادل :

ــ أهذا انت يا كمال! لقد تأخرت .

ــ السلام عليكم .

ــ أهلا بك . .

كان دخان السجائر يملأ الملجأ، وقد انبطح كل منهم فوق بطانيته، بعد ان خلع بسطاله وجواربه، ووضع قمصلته فوق الوسادة.

قال سينو:

ــ ذهبت لأبحث عن سجائر، فوجدت مجيد وقد عاد من سنجار. ان اهلي بمنتهى القلق، لكنه طمأنهم عليّ.

ــ وهل عثرت على سجائر؟

ــ ستأتي سيارة الحانوت هذه الليلة، وفيها انواع السجائر.

التفت عادل الى كمال:

ــ كمال، هل نحن بحاجة الى شيء؟

ــ سنشتري بعض الاشياء.. لبن وبطاطا..

فانبرى عبدالرزاق:

ــ فواكه.. الله يخليكم فواكه يا جماعة.

قلت ضاحكا:

ــ وفواكه.. اطمئن يا عم، وبيض ايضا.. أتريد شيئا آخر؟

ــ أجل، اعد لنا الشاي.. فأنت اليوم مسؤول عن اعداد كل شيء.

ــ اعرف ذلك، لذا لن تدعوني ارتاح قليلا.

وضعت اناء الشاي فوق (الجولة) التي كانت شعلتها مخضرة بعض الشيء ومددت يدي الى حيث الصندوق الذي نحتفظ فيه بالشاي والمعلبات.

تذكرت بأن لدي بعض الكعك مما صنعته أمي. كانت كل مرة تصر على ان تصنع أشياء احملها معي في عودتي من الاجازة، لكنها لا تنسى الكعك مطلقا، وتحشوه بالجوز والتمر وهي تردد:

ــ سينفعك وجماعتك، ستحتاجون اليه..

ــ لكن كل شيء متوفر يا اماه.. كل شيء صدقيني.

ــ مع ذلك.. فهو ليس لك وحدك.

وترمي بفوطتها السوداء خلف ظهرها، ثم تنهمك بالعمل.

اتكأ عادل الى الوراء وقد استطال رماد سيجارته ومال.

قال عبدالرزاق:

ــ كم مرة قلت لك يا عادل، لا تدع رماد السيجارة يقع على البطانية..

انه يجلب القمل.. خذ هذه العلبة واستعملها كمنفضة.

ــ اوه.. اعذرني يا أخي.. شكرا على أية حال.

جزئيات الضوء المتسللة من الفتحات تسبح في فضاءاتها دقائق صغيرة من الغبار، تدور وتلتف دونما هوادة، وحلقات دخان السجائر تختفي بها مثل هالات لا تلبث ان تتبدد لتترك للحلقات الآتية من الافواه مكانها.

قال عادل موجها كلامه لسينو:

ــ لقد وجدت هذه «الحبة» فوق بطانيتك.. كنت اظنها حبة (اسبرين) او اي دواء آخر.. هل وقعت منك؟

بدا الارتباك على سينو وهو يتلقف الحبة التي ناولها اياه عادل، مخفيا اياها في باطن كفه:

ــ كلا انها ليست دواء.

فتساءل عبدالرزاق:

ــ ما هي اذن؟

ــ دعوه يا جماعة لا تلحوا.. خذوا واشربوا شايكم.

قدم كمال اقداح الشاي لهم، ممعنا النظر في وجه سينو الذي بدا عليه الضيق.

ــ هل تريد قليلا من الكعك؟

ــ شكرا.. لقد دعاني مجيد على البعض منه، كما شربت الشاي لديه.

صاح عادل وكلماته تمتزج بدخان سيجارته:

ــ ما هذه الحبة.. تبدو كأنها مصنوعة من الطين!

ــ ماذا تريد منها يا أخي.. انها مصنوعة من الطين.. ذلك صحيح.

ــ لا اريد شيئا يا سينو.. اريد معرفة ماذا تكون فقط..

التفت كمال الى سينو:

ــ اذا كان في ذلك ما يضايقك، فلا تقل شيئا..

ــ كلا انها مجرد حبة.. اننا ندعوها «براتا»[1].. انها من تربة الشيخ، ونحن نتبرك بها..

ارتشف عادل من قدح شايه وغمغم:

ــ ما نفعها.. هل في قول ذلك ما يضير؟

ــ لا تشغل بالك بالامر.. دخن واشرب شايك، اذ علينا بعد قليل ان نأتي ببضعة صناديق فارغة لتقوية الملجأ، وسد هذه الثغرات، لقد تزايد القصف هذه الايام.

فقال عادل:

ــ لا وقت لدينا لتقوية الملجأ هذا اليوم، لدينا واجب وعلينا تأديته، سننصب كمينا هذه الليلة.. ذلك ما اخبرني به ملازم لطيف.

ــ حسن، سنترك أمر الملجأ الى وقت آخر.

اتكأ سينو الى الوراء مسندا ظهره الى اكياس الرمل، بعد ان أعاد (البراتا) الى جيب قميصه. كيف سقطت هذه الحبة من جيبي، انهم يعرفون بي.. ولكن ذلك لم يؤثر على حميمية العلاقة بيننا، لا استطيع ان اطلعهم على اسرارنا وأسرار ديانتنا انها مهمة (البابا شيخ)[2] فقط. لقد أصرت أمي على ان تضع البراتا في جيبي وقالت:

ـ ستحميك هذه. . لانها من تربة الشيخ عادي.

ولم اجد بدا من الرضوخ لتوسلاتها.

ان عادل يحاول دائما اثارتي، فهو لايني عن ذكر (ذلك الرجل)، ويصر على الاتيان بالمفردات التي يرد ذكره فيها، لست متمسكا بأهداب الشريعة الى هذا الحد ولكن. . سأضطر لابتلاع حبة البراتا، لتفادي القيل والقال ومماحكات عادل أجل، انه يحاول اثارتي، لكنه طيب مع ذلك. . لقد ذهب بنفسه الى ملازم لطيف وقال له:

ـ سيدي. . ان طريق سينوطويل ويستغرق منه يوما كاملا للوصول الى اهله، ويوما آخر لعودته. . سيدي ارجوان تساعده بيومين اضافة الى اجازته.

انه يحب المزاح. . ذلك كل شيء.

قال عادل:

ـ سينو، أين انت؟ اتراك سرحت في ازقة سنجار!

ما اجمل ازقة سنجار وشوارعها في عيد الجماعية، حيث يتجه الجميع لزيارة المراقد، وما يصاحب ذلك من احتفالات ومراسيم، لقد مر زمن طويل على ذلك. .

مد عادل يده بسيجارة:

ـ خذ دخن يا سينو، كنت امزح معك، خذ والا استعذت. . .

ـ ارجوك يا عادل. . . لم يحدث شيء. . هات يا أخي.

تناول سينو السيجارة وأشعلها، وراح ينفث دخانها باتجاه صورة الممثلة ذات الساقين العاريتين، المعلقة فوق رأس عادل.

قال عادل ضاحكا:

ـ ها. . اراك تريد التحرش بصاحبتي. . انني على استعداد للتنازل لك عنها. . . اذا اخبرتني. .

فقاطعه كمال:

ـ هل عدت ثانية الى هذا الحديث يا عادل! ارجوك دعه وشأنه.

اجاب عادل:

ـ سكين خاصرة. . . هكذا أنت دائما، تقف لي بالمرصاد.

تمدد عادل فوق يطغه، وتابع احزمة الضوء المتسربة من خلال الفتحات بين الاكياس. كم كان يود لو ان بمقدوره ان يعوم في بركة من الضوء. . بركة كبيرة تتوسط حديقة غناء. وكما يحدث في الاحلام، تهبط من السماء فتيات بجمال الملائكة، ينزعن اجنحتهن، فيسارع الى الاختباء جانبا. . ويدعهن في لعبهن ولهوهن، حتى ينسل خارجا. . .

«عليّ الاختباء خلف جذع هذه الشجرة، الفتيات الخمس يلعبن بمياه البركة الصافية، تقذف كل واحدة منهن الماء بوجه صاحبتها. . ورنين ضحكاتهن اجراس سماوية تصدح كغناء العنادل. هفهفة النسيم وحفيف الاشجار وصدى القهقهات، تخفي وقع اقدامي المتلصصة وانا اقترب وئيدا من حافة البركة حيث تركت الفتيات اجنحتهن.

ارتعشت وانا امد يدي لامسك بأحد الاجنحة:

ـ ستكون صاحبته من نصيبي!

سارعت بالاختباء بين اغصان الشجرة.

غادرت الفتيات بركة الضوء، كانت اجسادهن مرايا من البلور، تندفع صدورهن الى امام. . ويتقاطر الماء متخذا مساربه بين فتحات النهود، زاحفا بمنتهى الرقة والليونة فوق الخصور الطرية. تلقفت كل واحدة جناحها لترتديه، صاحت اجملهن بصوت فاجع:

ـ جناحي! لقد اختفى. . اين جناحي؟

لذت بالصمت وانا اتابع بحثها والاخريات دون جدوى.

قالت احداهن:

ـ علينا بالعودة، فلم يبق في الوقت متسع. . لا تحزني فسوف نعود اليك غدا بجناح جديد.

اصطفقت الاجنحة وحلقت الفتيات، وظلت هي ترقبهن حتى اختفين بعيدا. ثم جلست الفتاة لتبكي».

ـ عادل. . هل غفوت؟ ان السيجارة ستحرق يدك.

يا للعنة، كنت على وشك النزول من الشجرة لاحتضان الجسد البلوري، كنت سألاطفها، واكفكف دموعها. . و. . و. . .

يا لهذا الجسد المشبوب بنار الرغبة، المحاصر بالاحلام. . حتى تفك العقدة لترى جسدا حقيقيا لامرأة ما. . جسد عار يحتويك لتنصهر فيه، فتنسى ضجيج المعارك واصوات القذائف التي تصم الاذان. . جسد يثير فيك احلاما حقيقية ومذاقا سيظل تحت لسانك لزمن طويل.

ـ ستحل العقدة. . .

ذلك ما أسرني به عريف محمد، بعد ان شكوت له ما اعاني.

اخذ بيدي جانبا وقال:

ـ حاول ان توافق اجازتك مع اجازتي، وسنتفق على موعد في بغداد. . اطمئن يا عادل.

كم ستكون الايام الباقية على الاجازة طويلة هذه المرة.

ـ عادل. . هل انت مستيقظ؟

قالها عبدالرزاق، وغمغم عادل بكلمات غير مفهومة.

ـ عادل. . . قلت لك. . . هل انت مستيقظ؟

ـ اجل، يا أخي. . ماذا تريد؟

ـ اردت ان اسألك عن مهمة هذه الليلة؟ هل تسمعني!

- كل ما اعرفه، هو اننا سننصب كمينا. . ذلك ما اخبرني به ملازم لطيف.

- وهل سأكون معكم؟

- طبعا. . ألست واحدا منا!

انا واحد منكم بالطبع، والا فلِمَ وجودي هنا!. . توضأت قبل قليل بماء الجليكان، فليس ثمة ماء جار، ورددت في سري:

- بشميهون إد هيي ربي اسوته وزكوته نهويلخ يا أب ابوهن ملكا برياويس يردنه ربه ادميه هيي. . [٣]

شعرت بحاجة الى ممارسة طقس من طقوسنا، لم أكن بالخائف، ولست بالجبان، كلا. . ستسبح روحي في (آلمي دنهورا) [٤] حين اموت. وان كنت قد ارتكبت ذنبا بسيطا فستعرج روحي على (المطرائي) [٥] لتنال جزاء ما ارتكبت، ثم تنتقل بعد ذلك الى عالم الانوار.

لماذا افكر بالموت بمثل هذه الطريقة الفجة، هل انا خير من الآخرين! هل حياتي اعز عليّ منهم؟ ها هو عادل بدأ الشخير، بالرغم من ان المهمة التي سنخوض غمارها بعد ساعات. كل انسان يحب الحياة، ويود ان ينال السعادة فيها. مباركة انت ايتها الفتاة التي اخترتها لتكون شريكتي. ماذا تراك تفعلين الآن! بعد (الكرصة) [٦] زرتهم وأبي، اختلجت عيناها وطافت فوق شفتيها الورديتين ابتسامة حلوة. . وعندما خرجنا من دارهم قال أبي وهو يمسد لحيته الكثة:

- ماذا تقول في لميعة يا عبدالرزاق؟

هممت بتقبيل يده، لولا اننا كنا نسير في الشارع، لكنه ربت على كتفي وابتسم:

- ستكون من نصيبك، فلا تيئس.

لم يخطر ببالي ان حربا على بلادنا، تحرمني من عقد خطبتي على لميعة. ماذا تراها تفعل الآن؟

قال أبي في اجازتي الاخيرة:

- لقد فاتحت اباها في الموضوع. .

- وماذا قال؟

- قال. . انها لك.

- متى نذهب اليهم؟

- سنتفق على كل شيء في اجازتك القادمة. .

لم يبق على اجازتي الا ايام قلائل، والآن هذه المهمة. . وعادل لا يريد ان يقول شيئا. . (سننصب كمينا)! ماذا!

- عبدالرزاق ما بك!

سأله كمال بصوت خفيض لئلا يوقظ عادل، الذي اخذ شخيره يتناغم. يتعالى تارة ويهدأ.

- ماذا؟

- رأيتك تحدث نفسك وتهز يدك، فماذا حدث؟

- لا شيء. . انها مجرد خواطر. . لا شيء. .

انطفأ شعاع الشمس المنفلت من بين اكياس الرمل، واكتسى الفضاء المطل من خلال فتحة الملجأ بلون قرمزي تخالطه حمرة شفيفة تقبع عند القمم البعيدة راح كل من الاربعة يحلم بما سيفعله اثناء اجازته القادمة. ولم يفكر اي منهم بالمهمة التي سيخوضون غمارها هذا المساء.

فكر كمال بأن على واحد منهم ان يبقى لشراء ما يحتاجون اليه من عربة الحانوت، وليقوم بملء جليكانات الماء ايضا، وغمغم:

- سأحدث عادل بالامر. .

اقترب وقع خطى، وارتسم في المدخل ظل كبير، خمن كمال انه ملازم لطيف، ثم جاء صوته مناديا:

- عادل. . جندي اول عادل!

صاح كمال:

- سيدي، سأوقظه حالا.

استيقظ عادل على هزات من يد كمال:

- ماذا. . ماذا تريد؟ حتى الحلم حرمتني منه يا سكين الخاصرة.

- صه. . ملازم لطيف في الخارج. . انه يطلبك.

استوى عادل جالسا، وسوى من ملابسه، ثم صاح بصوته الابح:

- حاضر سيدي. . أمرك. . لحظة واحدة.

- ٢ -

- الكميــن -

يبدأ القلق في اللحظات التي تسبق تنفيذ اية مهمة. انه قلق مشروع فالنجاح والمخاطرة يكمنان في رحم الغيب. . ان تعود منتصرا مكللا بالغار، او يعودون بك محمولا على الاعناق وقد نفذت شظية او اكثر في جسدك، ذلكم هو السؤال الذي يظل يدور في تلافيف الدماغ، مع عشرات الاحتمالات التي تنبثق وتنطفىء.

تجمعوا ثمة قريبين من مقر آمر السرية. كانوا ثلاثين رجلا بأسلحتهم واعتدتهم، لغطوا فيما بينهم بأشياء بعيدة كل البعد عما هم يزمعون. وقف عادل الى جوار عريف محمد وهمس له:

- لقد اتفقت مع ملازم لطيف على ان تكون اجازتي معك.

- حسنا فعلت. . هل تأكدت من التجهيزات؟

- اجل، كل شيء على ما يرام.

ـ من الذي بقي من جماعتك للاهتمام بشؤونكم!
ـ لقد اتفقنا على بقاء سينو . .
ـ ها قد جاء ملازم لطيف . .
تقدم بخطى واسعة، تفرس في الوجوه التي يعرفها ثم قال:
ـ نائب ضابط حسن، ستكون أنت على رأس مجموعة الاسناد لتأمين الحماية لنا.
ـ امرك سيدي.
ـ كونوا قريبين منا.
ـ نعم، سيدي.
ـ هل حضر احد من الهندسة؟
تقدم شاب طويل القامة واتخذ وضع الاستعداد:
ـ العريف هشام من الهندسة، سيدي.
ـ عليك ان تتقدمنا يا عريف هشام، لاننا سنمر عبر اراض ربما تكون ملغومة.
ـ حاضر.
ـ سيكون تقدمنا في البدء بتشكيل (رأس حربة) . . عريف محمد انت ومجموعتك على اليمين . .
ـ حاضر، سيدي.

تحركت مجموعة عريف محمد بسرعة، وقعقعة الجعب والاسلحة وما يحملون من معدات تشرخ هدأة الصمت. كانت العتمة ستارا ثقيلا خيم على المكان.

تتعرج المرتفعات وتتطاول بعض السنون الصخرية، ويتدثر بعضها بعباءة من ظلمة فيبدو في البعد مثل امرأة تندب فقيدا وقد تكورت على نفسها أمام جثمانه.

انطفأ ضوء النجوم، وكان الهلال خيطا ابيض توشك نهايتاه على الانقطاع بين غيمة وغيمة.

تقدم عادل الى يسار ملازم لطيف مع مجموعته. أصر على كمال ان يكون خلفة تماما، هامسا له قبل الحركة:
ـ لتبق سكين خاصرة، دائما.
وابتسم الاثنان.
شد ملازم لطيف رباط الخوذة جيدا.
ـ هل انتم على استعداد؟
فأجاب عريف محمد:
ـ أجل سيدي.

ـ المخابر فلاح . . هل تأكدت من جهاز الارسال؟
ـ نعم، سيدي
ـ وهل حفظت كلمات (الجفرة).
ـ بالضبط . .
ـ لنتحرك . . هيا.

شقت حركة الرجال قلب الظلام، وتقدموا بخطى واثقة، يلتحمون بالعتمة ويكتشفون مخابئها واسرارها. ساروا في البدء مسرعين، يتطاير الحصى من تحت احذيتهم الثقيلة ذات البزيبات الملطخة بالوحل، خشية انعكاس اي ضوء عليها. كانت حواسهم مرهفة، لا تغفل العيون اي هيئة اوشكل. عريف الهندسة يتقدم ملازم لطيف بخطوات، وبين الفينة والاخرى يطلب الملازم منه الوقوف، ثم ينزوي خلف احدى الصخور ويعاين الالتواءات والمساحات والدرب بالناظور الليلي، الى ان يشير اليهم بالتحرك خلفه، فيسرعون بالنهوض من وضع البروك والتقدم وراءه.

كان عليهم نصب كمين بعد الالتفاف حول الارض الحرام لأسر ضابط الرصد الايراني ومن بمعيته. لقد اتفق ملازم لطيف مع آمر السرية على الخطة، سيقوم اولا بتأمين الطريق نحو السن الصخري الذي يعتقدون بوجوده فيه، ثم يتقدم مع مجموعة تنفيذ المهمة. لقد اختار مع آمر السرية المقاتلين الذين سيتولونها، انه يعرفهم واحدا واحدا، فهم يتسمون بالجرأة والشجاعة وحسن التصرف في المواقف الصعبة، التي قد تفرضها الظروف. عريف محمد، وعادل وكمال. . وسيكون هو معهم ايضا. سيقودهم بنفسه ويترك نائب ضابط حسن ليحل محله فيما اذا حدث شيء. لقد تدارس مع الآمر كل الاحتمالات، ولم يتركا مجالا للصدفة او الخطأ.

تناهى اليهم خرير مياه الجدول الذي يقع عند اسفل المرتفع. كان عليهم ان ينأوا بعيدا ليستديروا من الناحية الاخرى، ثم يتقدموا صعودا. وعند المغارة الاولى سيترك نائب ضابط حسن ومجموعته، ثم يواصلون تقدمهم حتى نقطة الالتفاف، وهناك يبقى عريف الهندسة والمقاتلون الآخرون للحماية وتأمين طريق العودة.

عند الاستدارة انزووا خلف الصخور، وبعد ان عاين ملازم لطيف المكان بمنتهى الدقة، طلب الى المقاتلين ان يكون تقدمهم بنسق فردي، وبمنتهى الحذر والصمت. لقد حرص على ان يكون هو في المقدمة يتبعه عريف محمد وعادل وكمال ثم عريف الهندسة والمجموعة التي ستكمن عند نقطة الالتفاف، وبعدهم نائب الضابط حسن والمجموعة التي ستربض عند المغارة الاولى. وتم الاتفاق على الاشارات والاصوات التي سيتبادلونها عند العودة للتعرف على بعضهم البعض.

انفصلت مجموعة نائب الضابط حسن عند المغارة الاولى، واستمر الآخرون بالتقدم. كان الطريق ضيقا، منحوتا في الصخر، يتعرج ملتفا على حين غفلة، فيضطر ملازم لطيف الى الالتصاق بالارض شاعرا ببرودتها وصلابتها تحت جسده.

بعد نقطة الالتفاف، وبعد ان بقيت المجموعة التي يقودها عريف الهندسة، واصل الاربعة زحفهم.

ـ لم يبق شيء.

ذلك ما فكر به ملازم لطيف.

ـ نجاح المهمة يتطلب الدقة والسرعة في التنفيذ. . .

قال له آمر السرية، وهو يؤشر على خارطة فرشها امامه:

اذا استطعتم اسر ضابط الرصد . . . اتدرك اهمية الامر؟

ـ كيف لا ادرك ذلك يا سيدي.

ـ حسنا عليك يقع عبء نجاح المهمة . . وسأكون بانتظار كلمة السر على احر من الجمر.

ـ ستكون كلمتي اليك . . لقد اصطدنا الارنب . . .

ـ او . . طار الغراب، اذا كانت النتيجة فشل المهمة.

ـ لن تكون يا سيدي . . لن تكون.

ابتسم آمر السرية، وادار عتلة الجهاز ليتصل بآمر الفوج.

ظهر السن الصخري امامهم، فلاذ ملازم لطيف بصخرة قريبة وكذلك فعل الآخرون. اشار الى عريف محمد بالاقتراب، فأسرع اليه منحنيا، همس له:

ـ سأحاول الوصول الى تلك الصخرة على جانب السن . . أنت من الجانب الآخر.

عادل وكمال لحمايتنا . . ليكونا على اتم استعداد برشاشتيهما. لا يتحرك احدكم دون اشارة مني.

ـ نعم، سيدي.

ـ سنحاول أسرهم احياء . . مفهوم؟

ـ مفهوم.

اسرع ملازم لطيف الى وضع رشاشته جانبا، ثم استل الحربة من غمدها، ووثب مثل (النيص) باتجاه الصخرة المجاورة للسن.

اومأ عريف محمد الى عادل بأن يتحرك باتجاه المكان الذي حدده له، ثم الى كمال، الذي قفز قفزات سريعة ووثب الى الصخرة التي عينها له. تحرك عريف محمد محتضنا رشاشته، الى الصخرة المجاورة لملازم لطيف. ربض الاربعة في مكانهم، يفتضون العتمة بعيون حادة ونظرات ثاقبة.

ثمة ضوء ضعيف يرتسم على مدخل (الاشكفتة) لا يكف عن التأرجح. كان ملازم لطيف اقدرهم على الرؤية من مكانه. فاض قلبه فرحا حينما ارتسم ظل كبير على المدخل، فأشار الى الآخرين بالاختباء. تهادى جندي ايراني خارجا. وقف بعد المدخل مباشرة، تمطى وتثاءب ثم هرش فروة رأسه.

ـ تقدم الى الامام . . هيا، ما بالك قد وقفت . . تقدم.

وكأنما انصاع الجندي الايراني لهذه الكلمات التي همس بها ملازم لطيف لنفسه، فتقدم الى الامام، ثم وقف عند الصخرة التي يكمن لطيف خلفها، ادار ظهره، وبدأ بفك ازرار بنطاله.

استدار ملازم لطيف من خلف الصخرة وبمنتهى الهدوء وضع كفه على فم الايراني ليحبس صراخه. ارتجف الايراني واختض مثل سعفة، خيل للطيف ان أسنانه اصطكت وتخاذلت ركبتاه، عندما وضع نصل الحربة في خاصرته.

ـ أش . . ش . . ش . .

اقتاده خلف الصخرة الثانية، واومأ لعريف محمد بالمجيء اليه.

بسرعة فائقة كان العريف محمد الى جانبه، اخرج من حزامه حبلا قصيرا وكبل يدي الجندي الايراني، ثم اخرج من جيبه منديلا اراد به ان يكم فمه. همس الملازم:

ـ لحظة واحدة، عريف محمد.

والتفت الى الجندي الايراني طالبا اليه بالفارسية ان ينادي الجندي الآخر. صاح الجندي بصوت شرخه الفزع والخوف:

ـ حيدر . . حيدر . . بيا انجاه . . [7]

بعد ذلك دفعه الملازم برفق، واقتاده عريف محمد نحو عادل بعد ان كمّ نفسه.

تأرجحت ذؤابة الضوء، وتهادى الجندي الآخر خارجا. بحلق وهلة في العتمة، ثم نادى على صاحبه وتقدم الى امام.

لم يترك له الملازم لطيف مجالا، اذ سرعان ما انتصب خلفه، لافّا ذراعه المفتولة حول فمه، لاويا رقبته:

ـ خاموش كن . . [8]

اقتاده بعيدا ليدعه رهينة عند كمال، الذي كان يتحرق شوقا للمشاركة فيما يفعلون. قيد يديه خلف ظهره، وبحث عن شيء يسد به فمه.

عرفوا بأن الضابط الايراني ينام داخل الاشكفتة بعد أن ترك للجنديين أمر الحراسة، وايقاظه في حالة حدوث شيء.

قال عريف محمد:

ـ سيدي، دع لي شرف أسر هذا الضابط:

نظر ملازم لطيف في وجهه طويلا ثم قال:

ـ لك ذلك . . هيا.

ـ سأنزع حذائي اولا يا سيدي، لئلا اوقظه . .

ابتسم الضابط، واشار عليه بالاسراع.

تقدم عريف محمد من وراء الصخرة. ذؤابات الضوء تتأرجح في المدخل، وترسم ظلالا على الجدران، تتعملق تارة وتتضاءل.

استدار مع انحناءة المدخل، ومد بصره. كان ثمة جهاز ارسال وطاولة خشبية صغيرة يحتل وسطها عدد من الخرائط والاوراق.

وثمة رشاشات استندت الى الجدار بجوار البطانيات، وعلى الحائط يتدلى ناظوران. كان الضابط الايراني مستغرقا بالنوم، يدير وجهه نحو الجدار وشخيره يتعالى. اشهر عريف محمد مسدسه وكان قد سحب الاقسام تحسبا لكل شيء. تفادى في حركته ان يرتسم ظله على الجدار المقابل لوجه الضابط الايراني، اقترب منه بهدوء واسرع الى وضع كفه فوق فمه، والمسدس على صدغه. بان الرعب في عينيه الجاحظتين الواسعتين، وخيل لعريف محمد بأن الايراني سوف يموت من فزعه، فأرخى كفه قليلا. دارت عينا الضابط الايراني في المكان وقد فوجيء، وقال بصوت متحشرج لم يفهم عريف محمد منه شيئا باديء الامر:

- توجيبت.. جه ميخوي[9]؟

أشار اليه محمد بالجلوس والتحرك بسرعة..

- هيا.. هيا تحرك.

التفت الضابط الايراني على وقع خطى، فرأى ملازم لطيف وهو يتقدم. سار نحو الطاولة الخشبية. جمع الاوراق بتؤدة، رتبها بانتظام ودسها في عبه، ثم تناول الناظورين، علق احدهما في رقبته والآخر في رقبة عريف محمد.

- ليرتدي حذاءه ولننطلق بسرعة.. هيا.

- الا نحمل معنا الاسلحة وجهاز الارسال؟

- كلا، خذه الى الخارج.. سأقوم برمي الاسلحة في الوادي، ومعالجة الجهاز، هيا تحرك بسرعة.

اقتاد عريف محمد الضابط الايراني خارجا. وبعد انتظار لم يدم طويلا، خرج ملازم لطيف وهو يحمل الاسلحة. من وراء الصخرة رمى بها الى قاع الوادي فراحت تتدحرج محدثة صوت ارتطام مثل ارتطام الملاعق المعدنية على حواف اكواب الشاي، ثم تلاشى الصوت، ولم يبق الا حفيف الاحذية الناعم وهي تتلمس طريق النزول صوب المجموعتين اللتين كانتا بالانتظار.

بعد ان اجتمع الشمل ثانية، ساروا مبتعدين عن المغارة الاولى، ليلتفوا من وراء النبع. لقد هزتهم حلاوة النصر الذي حققوه.

- كان صيدا سهلا.

ذلك ما فكروا به جميعا، كما فكروا بما سيكرمون به من آمر الفوج وآمر اللواء. ستمنح لهم اجازات، وستكون اسماؤهم في لائحة ابطال الفوج. فكر عادل بالاجازة السعيدة التي سيتمتع بها بصحبة عريف محمد في بغداد.

كان الاسرى الثلاثة يتقدمون في الامام، وعند الاستدارة خلف النبع، قفز احدهم وأخذ يعدو محاولا الالتجاء الى النبع. كانت مفاجأة اذهلت الجميع فما كان من عبدالرزاق الا ان سحب اقسام رشاشته وصوبها نحوه صائحا به:

- قف.

لكن الجندي الايراني المرعوب واصل جريه.

دوت اطلاقتان، وطرطش الماء إثر سقوطه فيه.

صاح ملازم لطيف:

- اسرعوا وليقتد اثنان منكم الاسيرين.. حافظوا عليهما.. هيا اسرعوا، سيفتحون علينا النار.. حاولوا الاحتماء بالصخور.

اسرع المقاتلون لتنفيذ الامر، ثم ارتفعت قذيفة شقت العتمة بوميضها لتسقط بعيدا، وتناثرت الشظايا.

قال عادل:

- آه...

سأله كمال:

- ماذابك.. هل اصبت؟

- كلا.. لا شيء.

احس بوخزة صغيرة بين فخذيه.. وخزة فجرت ألما كبيرا، لكنه لم يستطع ان يقول شيئا، عدا تلك الآه، التي خرجت دون وعي منه.

- هيا، اسرعوا.

صاح ملازم لطيف، وهب الرجال يتبعونه، محتمين بالعتمة والصخور، يريدون الوصول الى مقر السرية للحفاظ على ما حققوه. ملأت السماء قنابل التنوير، فانزووا لائذين بالصخور.

طلب الملازم الى المخابر فلاح بالاتصال بآمر السرية ليبلغه:

- اصطدنا الارنب، نحن في الطريق.

ومن الجانب الآخر جاءه صوت آمر السرية فرحا مستبشراً:

- بارك الله بكم.. نحن بالانتظار.. هل تحتاجون الى اسناد مدفعي.

- كلا. يا سيدي.

كان عبدالرزاق في مكمنه، يحدق بالظلال المرتسمة فوق الصخور والاعشاب، وآخر قنبلة تنوير تهبط رويدا. تطلع الى المرتفعات الى المكان الذي ارتفعت منه القذيفة منطلقة كسهم ناري شق الظلام بقوس مضيء، ثم انفجر غير بعيد، وخيل اليه انه سمع عادل يقول:

- آه...

انها المرة الاولى التي اقتل فيها رجلا. كان علي ان افعل ذلك.. لانه اذا استطاع الوصول الى جماعته فلن يبقوا احدا منا. كنت اقرب الآخرين منه. وكنت قد سحبت اقسام الكلاشنكوف، لكنني أمنت. لم تصبه الرصاصة الاولى، اما الثانية فقد اخترقت

ظهره، وسقط في الماء..

طرطش الماء.. وانا اخوض النهر وراء (الكنزبرا)[10] و (الترميذة)[11]

كنت قد طلبت اليه ان اتعمد في عيد (البنجة)[12]. البسني (الرستـه)[13] وعـودا من اليـاس في خنصري الايمن، وغصت في الماء حتى الركبتين، ثم قرأ بعض الادعية، واوعز الي بالارتماس في الماء ثلاث مرات، وهـو يغـترف منـه ويـرشـه علي، ثم اخرجني. بخـرني الترميذة ودهن جبهتي بدهن السمسم واطعمني (الكنزبرا) قطعـة من (البهثة)[14] ثم سقاني شيئا من ماء (الممبوهة)[15]. فهل سيفعلون معي الشيء نفسه في مراسيم الزواج؟

طلب اليهم ملازم لطيف التحـرك باشـارة من يده، فانتفضـوا مسرعين الى تلبية الامر.

سقـط عادل في حالـة من الصمت. ان بوده ان يسـرع طائـرا، ليعرف ماذا حل به. حين اصابته الشظية بين فخذيه شعر بلسعة، ثم بألم عصف به وتسرب الى ساقيه. انه يزداد ثقلا. هل اخترقته الشظيـة؟! هل اعطبت موطن الـرجـولـة فيـه؟ ايكون هذا قدره؟ أجـل، لقـد سقطت بضع قطرات من الدم، شعر بلزوجتها باديء الامر، وتلاها خدر. وها هو يثقل.. يتورم، ماذا حدث يا الهي؟ متى نصل الى مقر السرية، وكيف يتسنى لي ان ارى ما حل بيّ في مثـل هذه العتمـة البغيضـة؟ لابـد ان انتظر حتى الصباح، او حتى ينام الآخرون كي اطمئن على مصير رجولتي.. يا الهي؟

هل من الممكن ان يحدث؟

ـ ماذا يا عادل؟ أنسيت سكين الخاصرة؟

ـ ها.. كمال، سنصل بعد قليل.. لم يبق شيء.

أجـل، لم يبق شيء يا هنـاء. اتراك اعددت الصورة التي طلبتها منك! سنخرج سوية ونطوف بغداد متنزها بعد آخر، ونسير يدا بيد من نهايـة شارع أبي نؤاس حتى بدايتـه، ونختـار مكانا نجلس فيه لنتحدث على راحتنا دون منغص اورقيب، واظل احدق في عينيك السوداوين فتخفق خيوط البريسم وتقولين، وصوتك يقطر حلوى:

ـ كمال..

ـ نعم، يا هناءتي.

تناهى اليهم صوت عريض يأمرهم بالوقوف، فرد عليه ملازم لطيف:

ـ قوة الكمين..

ـ سر الليل؟

تبادلا كلمات سر الليل، وسادنا شعور بالراحة بعد ان وصلنا الى المقر.

قال ملازم لطيف:

ـ نائب ضابط حسن، هات الاسيرين مع بعض الجنود وتعال معي الى مقر السرية، وليتفرق الآخرون الى ملاجئهم للراحة.

تفرق الجميع وتسربوا الى ملاجئهم. كانوا متعبين الى اقصى الـدرجـات فاسـرعـوا لكي يتمـددوا فوق يطغـاتهم بعد تلك الليلة الحافلة بالمفاجآت.

ـ ٣ ـ

ـ الاجـــازة ـ

اجتمعنـا عند النقطة التي تنطلق منها سيارات المجازين. كانت سيـارتـا (الأيفـا) تقفان في المواضع المخصصة لهما، بينما وقفت غير بعيـد سيـارة الحـانوت والعربة الحوضية الخاصة بنقل الماء. علقت حقيبتي الصغـيرة بكتفي، ومن بعيـد لاح لي (سينـو) وهـو يملأ جليكان الماء ثم يحمله ناظرا الينا بحزن.

تحسست نمـوذج الاجـازة الـراقـد في جيبي وتطلعت نحو عادل الـذي تبـدل وتغير منذ ليلة الكمين. لقد ازداد شحوبا واكفهرارا، ولم يعد يمزح معنا كعادته من قبل. قلت له محاولا انتشاله من الصمت:

ـ ها قد حصلت على اجازتك التي كنت تتمناها..

ـ كان بودي ان يحصل سينو على الاجازة بدلا مني..

ـ ان اجـازتـه في الاسبـوع القادم، عند عودتنا، فلا تبتئس.. وهو ليس وحيدا..

ـ ماذا تقصد؟

ـ أعني.. لقد بقيت صاحبتك الممثلة معه. وسيقضي لياليه حالما بها.

ـ اوه... يا كمال الا تكف قليلا!

لم يعد الهلال خيطا، بل كبر الآن وامتلأ بالضياء، ولن يختفي الا بعد ان تتحرك السيارتان لتقطعا مسافة جيدة. ابتعت لهناء ثوب نوم من قطعتين، اصررت على عريف الحانوت ان يأتيني بواحد أزرق بلون الشـذر، فلطـالمـا جاءتني بأحلامي وهي ترتدي ذلك الثوب. كنت ارى نفسي وأنـا اضطجـع في سريـر كبـير وثير، وسط اشجار الـبرتقـال وروائـح القـداح تنتشـر في الفضـاء. تقبـل هنـاء حافية القـدمـين يتطـايـر شعـرهـا في الهـواء، ولا تمس قدمـاهـا الارض المعشـوشبـة وثـوبها يتطاير.. يتطاير، اتطلع اليها من وراء الستائر الشفافة التي تحيط بالسرير فاتحا ذراعي. فتقفز نحوي وتهبط الي من علٍ... تهبـط رويـدا، رويـدا، مفتـوحـة الذراعين، مثل حمامة

حلوة زرقاء الريش وتقول:
- هل كنت بانتظاري؟
- هيا يا شباب.. اصعدوا الى السيارات.
دفعت عادل أمامي، وكان عبدالرزاق قد سبقنا في الصعود، قال له عادل:
- ناولني يدك..
وحين استقر بنا المقام في الحوض الخلفي من سيارة الايفا، تحسسنا المقاعد الخشبية وجلسنا واجمين نحدق في الفراغ المعتم الذي يلفنا، وقد خيم علينا الصمت.
مد لي عادل يده بسيجارة، لكنني امتنعت عن اخذها. لم اشعر برغبة في التدخين، اشعل سيجارته واخفاها في باطن كفه، ثم راح ينفث دخانها بعصبية وقلق، والتفت الى عبدالرزاق متسائلا:
- هل ستبقى في بغداد؟
- وماذا أفعل في بغداد.. سأتجه رأسا الى كراج النهضة ومن هناك الى ميسان وقلعة صالح.. انني بشوق الى أهلي.
قال كمال ضاحكا:
- الى اهلك فقط؟
- الى اهلي، والماء وكل شيء حي.
- قد لا تجد سيارة عندما نصل..
- سنصل مع الفجر الى بغداد، ليس ثمة مشكلة.
قالها عبدالرزاق وصفن عادل قليلا..
- وهل ستعقد قرانك خلال هذه الاجازة؟
- بل وسأتزوج ايضا، فقد حصلت على مساعدة من آمر الفوج.
قهقه كمال:
- الله ربك..
- كل شيء بمشيئة الرب.
ألقى عادل سيجارته تحت قدميه وداسها بعصبية، ثم اتكأ الى الخلف شاعرا بصلابة المساند الحديدية والصامولات التي تشدها.
كانت السيارة تشق طريقها مسرعة مطفأة الانوار، وعند كل مطب اوحفرة في الطريق الذي حفرته القذائف والقنابل، يتقافز الجالسون، ثم يحاولون الاستقامة فوق مقاعدهم مرة اخرى، تتشبث ايديهم بالمساند واقدامهم بقاع حوض السيارة.
لماذا لم اسرع بالانبطاح ارضا، حين دوى الانفجار! اليس ذلك ما كان يجب ان افعله؟ شعرت اول وهلة بوخزة بسيطة بين فخذي، ثم تعاظم الالم. لم اجد مجالا لمعرفة ما أصابني. كنت قلقا طوال طريق العودة الى السرية، مددت يدي خلسة في العتمة لأعرف مدى الاصابة، فهالني الورم الذي اصابه؛ ماذا سيكون مصيري، اذا تقيح المكان؟ ماذا! كان بمقدوري مراجعة وحدة الميدان الطبية، لعرض الامر عليهم، ولكن الا اكون بعد ذلك حديث السرية كلها! سوف يشيرون الي بطرف خفي متندرين. كلا سوف احاول مراجعة احد الاطباء المختصين في بغداد، أجل، ذلك هو الطريق الاسلم. يا الهي! أبعد ان اتفقت مع عريف محمد؟ ماذا سأقول له؟ انا الذي ألححت عليه وشكوت له، فهل اتخلى عن الموعد الذي اتفقنا عليه؟ ماذا سأقول؟ في تلك الليلة بعد ان عدنا من الكمين، تركتهم ينامون. احضرت الفانوس ففككت ازرار بنطالي. كان الدم قد تخثر فوق لباسي الداخلي، وكان الورم واضحا، وتلك الندبة الصغيرة قد ازرقت وكسا حوافها لون ارجواني، لا ادري ما الذي ايقظ كمال في تلك اللحظة، فأسرعت، بوضع المنشفة فوق حجري.
قال لي:
- ماذا بك! هل تشكو من شيء؟
- كلا، لم استطع النوم.
- حاول ان تقرأ قليلا... او ان تعد اضلاع الصفيح، كما افعل اذا استعصى علي النوم.
- نم انت، ولا تشغل بالك بي.
دعني بهمي فلا احد يعرف ما الذي حل بي. لو أصاب احدهم ما أصابني، فكيف سيتصرف؟ هل سيصرح بذلك، أم يخفي الامر؟
فكر عبدالرزاق، بأن السيارة لابد وانها تجتاز الآن المرتفعات التي يكمن خلفها العدو. منذ ان انطلقوا من مقر سريتهم في (كيلان غرب) وهو يحسب في ذهنه الاستدارات، لقد اجتازت الايفا القنطرة منذ دقائق، ولا يمر وقت طويل حتى تصل (قصر شيرين)، حيث يكون بامكان السائق آنذاك اضاءة انوار السيارة، والانطلاق على الطريق المعبد حتى خانقين، بعد ان تجتاز المنذرية. ربما سيحصلون على سيارات اجرة من هناك، تنقلهم الى بغداد. نظر عبدالرزاق في ساعته.
- انها الثانية عشرة والربع.
وفكر ان الساعة لن تتجاوز الواحدة حتى يكونوا في خانقين، ولن يستغرق الطريق الى بغداد اكثر من ساعتين ونصف. ملأ صدره بالهواء وكانت (لميعة) تلوح له من خلال العتمة ووجهها يضيء بالابتسام.

* * * *

وقف كمال امام المرآة. ارتدى بدلته ذات اللون التبني وقميصا ازرق قلب ياقته فوق السترة، وتناهى اليه صوت امه من المطبخ:

ـ الا تأكل شيئا يا كمال؟
ـ ماذا . . هل تظنين بأني جئت من الصحراء! ألم آكل قبل ذهابي الى الحمام!
غمغمت أمه بشيء ثم سكتت على مضض.
لم يفعل شيئا في الصباح سوى الانطلاق الى الحمام. احس بانتشاء والقبقاب الخشبي يرن فوق الارض الاسمنتية التي كان البخار يتصاعد منها.
توجه الى الدكة الوسطى وارتمى فوقها. اخذت حرارة الحمام والشعاع المنفلت من زجاجة القبة الملونة يستلان منه التعب ويثيران فيه الرغبة لاغماض عينيه. انه الآن في بغداد بعد اكثر من ثلاثة اسابيع قضاها هناك بين الواجبات والحفارات وتنفيذ ما يعهد اليه . . ها هو بعيد عن الفئران وعد اضلاع الصفيح، ومماحكة عادل. انه الآن قريب من (هناء). اين أنت يا رزوقي! قال له صاحب الحمام قبل ان يدلف الى الداخل.
ـ سيأتي عما قريب.
انقلب على بطنه فوق الدكة ووضع ساعده تحت ذقنه.
ارتسمت ابتسامة باهتة فوق شفتيه وهويتذكر مدى الرعب الذي لمحه في عيني الاسير الفارسي، الذي احضره اليه ملازم لطيف. كبل يديه اولا، وحين لم يجد شيئا يسد به فمه، بحث في جيوب الاسير عن منديل. لم يجد منديلا في جيوب بنطاله، وفي جيب قميصه عثر على صورة فتاة.
غمغم الفارسي بشيء لم يستطع ادراكه، وفكر انها ربما تكون زوجته او خطيبته او احدى قريباته. نسي أمر المنديل وتطلع بعيني الاسير خيل اليه ان عينيه اتسعتا وبان في داخلهما تعبير خاص، تعبير لا يعرفه الا العشاق والمحبون. اعاد الصورة الى جيب الاسير واشار الى مكانها، ثم الى بنصر يده اليسرى. لم يفهم الاسير بادىء الامر شيئا، ثم كرر كمال الاشارة مشيرا الى مكان الصورة والى بنصري الايراني، فهز الاسير رأسه الى جهة اليمين وقد ادرك ما يقصد اليه كمال.
ـ هي خطيبتك . . .

حل في قسمات الاسير تعبير عن الارتياح، فأبتسم. ربت كمال على كتفه مغمغما:
ـ ليس من داع للمنديل.
ضربه احدهم على ظهره، فانتشله مما كان يفكر فيه، وحين انقلب على ظهره، كان رزوقي الدلاك يقف بمواجهته وهو يبتسم:
ـ اهلا كمال . . عاش من شافك . .
ـ اهلا بك يا رزوقي . . كيف انت يا رجل؟
ـ ما الذي يحدث لي أنا . . نحن هنا بخير . . ولكن انتم، كيف هي احوالكم؟
ـ ابطال صناديد يا رزوقي.
ـ بارك الله بكم . . هذا ما كان مأمولا منكم.
ـ وأنت . . هل ما زلت . .
ورفع كمال يده الى فمه على هيئة كأس، ثم شفط. قهقه رزوقي طويلا:
ـ أنتم تقاتلون . . ونحن هنا . .
واعاد حركة كمال نفسها، ثم ربت على صدر كمال:
ـ هيا . . فأنت بحاجة الى تدليك وتنظيف.
وقاطعه كمال:
ـ والى تلميع ايضا يا رزوقي . .
نظر كمال الى هيئته في المرآة. سوى ياقة قميصه واحتضن العلبة التي تنام فيها هدية هناء.
عند الباب قال لأمه:
ـ سأذهب الى بيت خالي . . فهل تحتاجين شيئا يا أمي؟
نظرت اليه بحب وقالت:
ـ بلغهم سلامي، وبالاخص هناء.
كان بحاجة الى ان يختلي مع نفسه قبل الذهاب الى بيت خاله، وفكر بالمكان الذي يرتاح اليه . . انه يعرف كم هو بحاجة الى احتساء بعض اقداح من البيرة، وحدس ان ساحة (النصر) تفي بالغرض لتحقيق ما يريد، ولانه يستطيع من هناك الوصول الى (الكرادة) بواحدة من حافلات نقل الركاب. انه اليوم الاول من الاجازة. قبض على القدح البارد وسرعان ما غابت محتوياته في جوفه.
ـ في صحة اليوم الاول من الاجازة.
تذكر ان عليه يبتاع لها (من السما) من حلويات الصباغ. عبر الواجهة الزجاجية كان المحل يسبح في ضوء الشمس. ومن بعيد لاحت له اواني الحلويات تومىء. تحسس جيب سترته واطمأن الى انه لم ينس ان يضع بضع حبات من الهيل قبل الخروج.
ـ انها تزيل رائحة البيرة.
المكان مكتظ بالزبائن والشارع مليء بالوجوه واللافتات . . وجوه ملتحية ذات عمائمهم، واخرى مفلطحة الانوف . . وجوه حلوة لفتيات يحدقن بالواجهات الزجاجية للمحلات ويبدو التفاؤل والاستبشار عليها، واخرى تغرق في هموم البيوت، وتحث الخطى وقد تعلق الاطفال بأطراف الثياب.
احتسى كمال قدحا آخر.

سأقول لخالي:
- لا مناص من اعلان خطوبتنا يا خالي هذه المرة، كما وعدت.
وستسبل هي خيوط البريسم فوق خديها. فيهز خالي رأسه موافقا.
- وفي الاجازة القادمة ستتزوج يا خالي.
فتنكس رأسها بخجل، ولا اعتقد بأن خالي سيقول:
- لا داعي للعجلة يا كمال.. امامنا وقت طويل.
فاذا قال ذلك، سأرد عليه:
- كلا يا خالي.. من يعلم؟
وتغرورق عيناه بالدموع، فينتفض بعصبية:
- لا تقل مثل هذا الكلام يا كمال..
انا اعرف خالي جيدا، حين اردت الالتحاق بمركز التدريب النفطي في كركوك وانا مازلت فتيا، لم يوافق.. بل اصر على عدم ذهابي وهو يقول لأمي:
- ماذا يستطيع ان يدبر، انه مازال صغيرا، كيف نسمح له بأن يبتعد عنا كل هذا البعد، من سيعتني به!
ولم يطمئن باله حتى تركت فكرة الالتحاق بالمعهد بعد ان قبلت فيه. كلا، انه لن يعترض.. لقد قال لي بالحرف الواحد حين كنت في الكلية:
- هناء لك.. فلا ترتبط بأية علاقة اخرى.
- في صحتك يا هناء.. نخب سعادتنا.
أمسك بكفها اللدنة بين اصابعي، ونخرج الى احد المتنزهات لاحدثها عن الشوق الذي أكابده وأعانيه، وصورتها التي لم تبرح خيالي. اضغط على كفها فتتأوه بدلال، واقول لها:
- ليتني استطيع ان افتح قفص صدري لاضعك فيه، تنصتين الى دقات قلبي، وتختلطين بدمائي شيئا فشيئا.
حدق كمال في الواجهة الزجاجية وقد تملكه زعب قاتل، وكان قلبه ينتفض في صدره مثل طائر مذبوح. انها هي.. انها هناء..
هل هي وحدها!
ألم يخدعني نظري؟
- ايها النادل!
دفع الحساب بسرعة وطار الى الباب دون ان ينتبه بأنه خلف الهدية التي جاء بها اليها راقدة الى جوار ساق المنضدة.

* * * *

تنفس عبدالرزاق الصعداء، بعد ان انتهى تعميده للزواج ها هم يقتادونه الآن الى حجرة العروس. أمر (الكنزبرا) احد الصبية بكسر كوز من الفخار على عتبة الباب قبل دخوله. كانت لميعة ترتدي الثياب البيض وتجلس وظهرها الى (الكلة) - هناك اجلسوه ايضا وظهره الى ظهرها. امسك الكنزبرا برأسيهما، ونطح واحدا بآخر ثلاث مرات ولكن برفق، ثم رش مسحوقا من الزهر المجفف على الكلة. واخذ يتلو بعض الاوراد والاذكار.
نظر عبدالرزاق الى (الاسكندولة)[١٦] المعلقة بحزامه، وتذكر ما عاناه في التعميد لم يرد ان يعارض أباه في الزواج التقليدي وممارسة كل الطقوس الواجبة. لقد حصل على لميعة وذلك كل ما كان يبتغيه. القمه الكنزبرا في مجلس المهر اللقمة التي اعدها من الجوز واللوز والتمر والسمك المشوي والسفرجل والبصل[١٧]، وسقاه شرابا خاصا، فازدردها بسرعة. كان على عجل للانفراد بها، وها هي الآن تدير ظهرها اليه، وتنصت الى الاوراد التي يتلوها الكنزبرا. لن يلبث ان ينتهي فيغلق الباب عليهما سبعة ايام. سبعة ايام بلياليها لا يخالطان احدا، ولا يتحدثان مع احد.. يأكلان ما أعد لهما دون الحاجة الى شيء.
اغلق الكنزابرا كتابه، وسوى من رداء الرستة وتقدم نحو الباب. تأكد عبدالرزاق من اغلاق الباب والتفت اليها، نظر في وجهها طويلا:
- لميعة.. لقد فكرت بك كثيرا.
أحنت رأسها فتقدم منها. امسك بيديها وداعب الخاتم ذا الشذرة الزرقاء في كفها اليمنى، والآخر ذا الياقوتة الحمراء في كفها اليسرى. دوت في رأسها كلمات (الاب)[١٨] وهو يضعهما في اصبعيها:
- لقد اصبحت في ذمة رجل آخر هو بعلك، ولم يعد أحد مسؤولا عنك غيره، فعليك ان تخلصي له الود...
رفعت رأسها نحوه، كان وجهها صبوحا وعيناها القتين. مد يده الى شعرها الفاحم واقترب منها:
- تستطعين استبدال هذه الثياب الآن.
- ألست جائعا؟
- كلا.. سأستبدل ثيابي انا ايضا.
نزع ثيابه وارتدى دشداشة بيضاء، ثم تمدد مستلقيا على الفراش بجانب السرير. حدق بسقف الغرفة، واسترق النظر الى حيث كانت لميعة تستبدل ثيابها.
قفز من امامي مثل أرنب مذعور، وراح يعدو باتجاه النبع. كانت يداه مشدودتين الى الخلف وهو يثب بين الصخور. صوبت رشاشتي نحوه، صحت به اولا:
- قف... قف.
لكنه لم يلتفت الى النداء. دوت الاطلاقة الاولى، ربما مرت قرب رأسه او الى جانبه، ترنح قليلا، تردد ثم خطا نحو النبع...

تسلق حافته فأردفته بالاطلاقة الثانية. لم يستطع ان يتأوه او يصرخ.. ربما كزّ على المنديل الذي كان يسد فمه، فانكفأ على وجهه في النبع وطرطش الماء.
- هل تريد شيئا؟
- اريدك أنت... تعالي...

سحبها من يدها اليه فارتمت فوقه، وهو يفكر في الايام السبعة التي سقضيها معها، ويداه تجوسان في شعرها، وتهبطان رويدا رويدا نحو الجسد الذي صار بمقدوره امتلاكه الآن.

* * * *

حين فتحت الباب ورأتني اقف قبالتها، لم تتمالك أمي نفسها. احتضنتني وقبلتني، ثم تلقفت الحقيبة من يدي، وهي تردد:
- عادل... ابني.. لقد تأخرت كثيرا هذه المرة.
- كلا يا أمي، لم أتأخر.. لكنك تتصورين ذلك.
- مالك يا عادل.. هل انت مريض؟ اراك شاحبا.
- لا شيء.. انه تعب الطريق فقط.
- تعال يا ابني.. تعال لترتاح، سأحضر لك الحمام وبعض الملابس النظيفة.

القيت بنفسي فوق احدى الكنبات. كانت هي لا تنقطع عن الاسئلة والاستفسارات. كان هاجسي الذي يشغل رأسي، كيف التخلص من اللباس الداخلي الذي تخثر عليه الدم؟ اذا رأته أمي ماذا ستظن! انها لن تكف عن طرح الاسئلة، فماذا اقول لها! هل ادعي المرض، وأي مرض ذلك؟ يجب علي ان اتخلص منه بطريقة ما. ذلك افضل بكثير، سأضعه في كيس ورقي وعندما أخرج أرمي به في أحد براميل الوساخة.

مد عادل يده الى جيب بنطاله الجانبي، اخرج علبة دخانه واستل واحدة منها، اشعلها وراح ينفث دخانها باتجاه المصباح الذي يتوسط سقف الغرفة. كان الضوء الاصفر يذكره بغرف العمليات. كان مازال صبيا حين رافق أمه لزيارة ابيه في المستشفى. الردهات التي يلفها الصمت والسكون وروائح الادوية.. الاردية البيضاء، وملاءات الاسرة، وابوه بنحوله وضعفه الشديد وبرز وفكيه لم يستطع الا ان يرحب بها بصوت واهن. قال لامه:
- غدا سيجرون لي العملية.. انها الامل الوحيد.

فاضت الدموع من عينيها، فقال محاولا مواساتها:
- صحيح ان التقاعد قليل، ولكن البركة في عادل.

ارتسمت امام عينيه صورشتى. حاول ان يسد الفراغ الذي خلفه ابوه. اصبح رجل البيت، فكافح. قطع اشواطا طويلة بين العمل والمدرسة المسائية، لم يدع امه تحتاج الى احد من اقربائها، وكثيرا ما كانت تردد:
- كنت رجلا في سن مبكرة.

وها هي رجولته الآن في كفة ميزان. ماذا سيقول الطبيب يا ترى! هل سيصف له دواء شافيا، ام انه سيقترح عليه اجراء عملية؟ كلا، لن يوافق ابداً. لقد اجروا العملية لأبيه، لكنه خرج من غرفة العمليات الى (الثلاجة). وكان عليها هو وأمه استلام الجثة من هناك. هل يترك الامر الى ما بعد موعده مع عريف محمد؟ قد تكون المحاولة ناجحة، اليست التجربة اكبر برهان، كما يقولون! لينعم خلال هذين اليومين بالراحة، فمازال في الوقت متسع على انتهاء الاجازة.. سيحاول تمضية الوقت ما بين المقهى والسينما وزيارة الاصدقاء. اجل ذلك افضل من تعريض نفسه لموقف لا يعرف نتائجه.

* * * *

ضاعت وسط الزحام والاجساد المتراصة، انها هي بعينها، بجسدها الملفوف وشعرها الذي يتطاير عند كل اهتزازة من نقلة قدميها. لكن من ذلك الذي معها؟ استدارا نحو (ابي نؤاس). تلكأ في البدء متطلعا الى واجهة مخزن الاحذية. كانت عيناه لا تستقران على شيء. لقد ابتعدوا الآن، تحرك. كان مضطربا لا يعرف ماذا يفعل. ارتعشت ساقاه، وطفرت الدموع الى عينيه، وهو يرى الى الشاب يميل عليها ويهمس بشيء فتزغرد ضاحكة.

أتضيع أحلامه بمثل هذه السهولة! أيرى في مكانه رجلا آخر، يهمس لهناء وتهمس له، يحدثها فتنصت اليه، وتحدثه بصوتها المليء بالحلوى. أيغرق غيره في سواد عينيها... ويتمتع بالبرعم وهو يخفق فوق خديها!

هل يتجرأ ان يمسك بكفها اللدنة بين اصابعه؟ انه سيضطر آنذاك للتدخل.. ولكن اذا تدخل، ألا يسقط في نظرها! الا تتهمه بالتجسس عليها! عبرا الى الجانب الآخر من الشارع، كانا لا يكفان عن الهمس، وكتفاهما يحتكان ببعض بين وهلة واخرى. انعطفا نحو مصطبة من المصاطب وجلسا الى جانب بعضهما وقد ادارا ظهريهما للشارع والناس.

أتديرين ظهرك لي يا ابنة الخال! انا الذي لم أكف عن الحلم بك. أجل، لقد كانت مجرد أحلام ليس لها من الحقيقة نصيب. هذه هي الحقيقة ماثلة امامي.. هناء ليست لي.. هناء ليست لك يا كمال، فاغرق انت وهمومك في دجلة. انفلق وافرنقع.. ابتعد

وتلاشي، فليس ثمة أمل في المناءة. ليس لك الا الهم والبؤس وعد اضلاع الصفيح. ابتعد عنهما، فما انت الا عذول يقطع على حبيبين صفوهما وهناءهما.

- هناء لك.. فلا ترتبط بأخرى...

انت على وهم يا خالي، هناء ليست لي.. هناء ليست لك يا كمال فامسح دموعك وانسحب لتذرفها في مكان آخر. انزو بعيدا ايها العاشق الخسران. ترنح كمال وهو يرنو الى حيث جلست هناء، لم ير سوى شعرها واصابع كفها وهي تتخلله حين تزغرد ضاحكة. لم تطاوعه قدماه على الحركة وهو يرى ذراع الشاب تستند على ظهر المصطبة خلف هناء، وشعرها يتناثر فوقها.

احمل جراحك ايها الخائب، فها هو البار يفتح ابوابه، انزو في مكان يمكنك منه مراقبة المشهد. تلذذ بألمك الفادح.. احلم بأنك انت الذي تجلس الى جانبها، تضحك لك، وتهمس بالحلوى ومن السما في اذنيك:

- لقد انتظرتك طويلا..

- نعم!

قالها نادل البار.

- ربع عرق..

- والمزة!

- ربع عرق ايضا.

- ولكن لماذا تجلس هنا في الشمس؟ يمكنك الدخول..

- كلا يا صاحبي، دعني هنا.. فأنا أحب الشمس.. كما انها سوف تغيب قريبا.

- على راحتك.

تتناهى اليك اناشيد وأغنيات الانتصار، وها انت مدحور، لا تمتلك الجرأة على الاقتراب من معبودتك التي تحدّث الآن سواك، وتكاد تسقط في احضانه مديرة ظهرها للشارع وللناس وابن عمتها الذي تسلقه الشمس ويضنيه الجوى. ها هي احلامك تتبخر ايها الفارس البائس، المطعون بكبريائه. عب عرقك المتصبب، وانس حديث الحب، فلست تجيده. لقد غابت شمسك، بينما تشرق شموس الآخرين. اين ستدفن احزانك وتخفي ألمك! هل تستطيع زيارتهم بعد الآن؟ كيف ستتصرف معها.. ماذا تقول لها! كيف؟ يجب ان تذهب اليهم، فما زالت حبات الهيل في الجيب.. الم يكن باستطاعته ان يأخذها بعيدا عن عيون الآخرين! أليس الجدير بها ان تختار مكانا لائقا حيث الهدوء والظلال والموسيقى، وحيث تفصل بينهما طاولة، لا يستطيع عبرها ان يضع ذراعه خلف ظهرها.

اكرع المرارة، وعب السم.. علّك تجد بصيصا يهديك الى سواء السبيل، لا تزد شيئا. تمالك نفسك وحافظ على توازن خطاك. لقد انصرفا الآن وعليك ان تنصرف ايضا. انس هواك، ولا تفكر الا بكونك مقاتلا، يحتاج اليك الوطن.. كن رجلا يا كمال. دعها لحياتها، فلقد اختارت سواك.. خذ سيارة اجرة وانصرف.. لا.. لا.. يجب ان اراها ولو للمرة الاخيرة، اريد ان احدثها.. ان اعرف منها شيئا في الاقل.

ارتمى كمال على المقعد الخلفي من سيارة الاجرة، وانطلقت به. كانت خيوط الشمس الاخيرة تنفذ خلال الاغصان الخضراء، مثل سهام لامعة ذكرته بالتماعات القذائف والاطلاقات المذنبة. يتهادى الناس ازواجا وفرادى ينقلون خطاهم بتؤدة ويعبون النسائم البليلة المحملة بعطر دجلة. لمح محلات بيع السمك المسقوف، كان بوده ان يدعوها الى احدى الكازينوهات المطلة على النهر وان يوصي بسقف احدى السمكات، ويلقمها بيده، فتزغرد ضحكتها صافية.. وتذكر كيف كانت تضحك لذلك الآخر وتميل عليه فشعر بغصة، فكر بأن عليه ان يطلب من السائق تغيير وجهة السير للذهاب الى البيت حيث ينكفيء ثمة، عاضًا على وسادته ليبكي قليلا علّه يطفيء تلك النار التي تستعر بداخله. لكنه أصر على ان يضع حدا لكل هذا العذاب. لا مجال للمداورة والمخاتلة. عليه ان يعرف موقفها منه.

مد كمال يده الى جيبه ووضع حبتين من الهيل في فمه، كان طعم الهيل لاذعا في البدء، ثم انتشرت رائحته في أغشية فمه.

- تمهل يا صاحبي، سأنزل هنا..

ترجل من السيارة، بعد ان نقّد السائق اجرته، وسار نحو البيت. فكر انها لم تصل بعد، سيفاجئها بوجوده، وسيقرأ في ملامح وجهها الارتباك. دق جرس الباب، ففتحته أمها، وحين رأته هتفت:

- كمال أهلا.. تفضل.

- كيف انت يا خالة.. كيف أنت يا أم هناء؟

احس بحروف اسمها تتكسر وتتغضن في حنجرته.. هناء، بل بؤس.

- تفضل يا بني..

- هل خالي موجود؟

- سيعود قريبا.. تفضل يا ولدي.

دلف الى حجرة الجلوس، واختار كرسيا.

- لحظة واحدة يا بني سأكون معك قريبا.

عرف انها ستعد له قدحا من عصير البرتقال كما تفعل كل مرة. لقد حلم كثيرا في يقظته ان تقعد هناء قبالته، وتضع اغنية في جهاز التسجيل، ويهمس لها:

- اشتقت اليك . .

فتخفق اهدابها السود مثل البريسم فوق خديها. ادرك تماما الآن معنى ان يكون التمني رأس مال المفلس.

رن جرس الباب فأسرعت الأم الى فتحه، وسمعها تقول:

- هناء. . . اين كنت؟ ان كمال هنا . .

- صحيح!

خرجت من فمها جامدة، خامدة تخلو من اي شعور، اوهكذا خيل لكمال الذي بدا عليه الاضطراب. حين اطلت عليه من باب الغرفة تفرس في ملامحها، وفكر ان قسماتها تنطق بالسعادة والفرح، بل ان عينيها تبدوان متألقتين اكثر من قبل. .

- اهلا. . هناء.

- اهلا بك يا كمال. . متى جئت؟

- الآن فقط. . .

- اقصد من جبهة القتال. . .

- بالامس. . الا تجلسين؟

وتذكر وهو يدعوها الى الجلوس ابياتا من الشعر، كان قد حفظها ورددها عشرات المرات. . رددها ثانية وقلبه ينتفض:

اقعدي اني سأروي لك قصة

ليس للمعقول فيها اي حصة

اقعدي. . ان حديثي سيطول

وسيعروك لما فيه ذهول

وستبكين وكم يحلو لديا

ان ارى، انك تبكين عليا[19]

اراد كمال ان يفاتحها، لكن الام دخلت وهي تحمل اقداح عصير البرتقال، ولما وزعتها على كمال وهناء جلست وقد احتفظت لنفسها بقدح وقالت:

- كيف امك يا كمال؟ لقد انقطعت عن زيارتنا منذ فترة. .

- انها بخير، وتبلغكم سلامها. . ان الطريق بعيد، ولم تعد بتلك القوة. .

- ساعدها الله.

ماذا تحاولين يا خالة؟ دعينا بالله وحدنا، قبل ان يأتي خالي. . أريد ان اعرف من هناء ماذا تختار. . وكيف تتصرف؟

نهضت الام وقالت:

- سأعد العشاء. . ستتعشى معنا يا كمال. . .

- شكرا يا خالة. . سألبث قليلا ريثما يجيء خالي، لأراه ثم انصرف.

- لن يدعك تغادر. . .

انصرفت لتتركنا وحدنا. كيف ابدأ الحديث معها؟ انها تحاول ألا تلتقي بنظراتي. مدت يدها الناعمة اللدنة، ودفعت بها وسط هالة شعرها، الذي تكور وتكوم، ثم عاد ليستقر على جانبي مفرقها مرتبا لامعا.

استويت على الكرسي، وكنت اعصر اصابعي وانا اتحدث، وبين حين وآخر اتطلع الى وجهها الاليف الحبيب. انسقت وراء كلماتي ووراء الحالة التي تلبستني. كانت حالة من الايثار والتضحية. اندفعت نحو مغادرة مواقعي دون وعي مني، اوهو الوعي والادراك بأسمى حالة من حالات القلب الانساني، قلت لها:

- هناء. . ان ما يهمني هو سعادتك وراحة قلبك. . انت تمثلين بالنسبة لي اشياء كبيرة، وانا الآن في لحظة امتحان لنفسي. . صدقيني، لم اكن اعرف هذه القدرة، ولا هذا الحب الكبير، اين كان؟ لقد رأيتك اليوم تبحثين من ساحة النصر حتى شارع ابي نؤاس. . كنت آنذاك مضطربا ومجنونا، لانك كنت الامل الذي ضاع بغتة، والحلم الذي تبدد فجأة. . لكنني ادركت الآن. . لم أكن بالنسبة اليك شيئا، سوى قريبك، ابن عمتك. ان الذنب يقع عليّ لانني وضعتك في منزلة الحبيبة، وزوجة المستقبل. . كانت مجرد وعود اطلقها خالي، واحلام بنيت عليها آمالا. . هناء هل تحبين ذلك الشاب؟

رفعت رأسي نحوها، كانت تحدق بأرض الغرفة. خفقت اهدابها السود ولمحت في عينيها نظرة امتنان.

- كمال، لقد رفعت عن كاهلي عبئا ثقيلا. . لم اعرفك يوما متفهما وانسانا بهذه الدرجة. . اجل يا كمال. . اننا نحب بعضنا وقد اتفقنا على كل شيء.

- هل فاتحت أباك بالموضوع؟

- لم يحن الوقت بعد، ثم انه قد يعارض. فهو يريدني لك.

- لا عليك منه سأجد الفرصة المناسبة للتحدث اليه.

- هل تفعل ذلك يا كمال؟ هل تفعل ذلك بعد الذي. . .

- ارجوك يا هناء. . لم يحدث شيء الا ترين! اننا نقاتل من اجل ان تظل القلوب خافقة بالحب والايمان بالمستقبل. . ابتسمي وتفاءلي.

رن جرس الباب، فنهضت هناء وقالت:

- أظنه أبي. . شكرا لك يا كمال. . .

* * * *

غادر عادل حافلة نقل الركاب في الساعة الثانية والنصف بعد الظهر تماما. لم يكن المطعم بعيدا عن موقف الحافلة. حين دفع

الباب الزجاجي المزدوج، كانت بعض الموائد تحمل قطعا بلاستيكية بيضاء، ثبتت فوقها كلمة (محجوز)، ادار عينيه في ارجاء المكان، ورأى عريف محمد يشير اليه، فتقدم صوبه. صافحه بحرارة واستقر قبالته. قال محمد:

ـ هل اعجبك المكان؟

ـ يبدو جيدا.

ـ ماذا تشرب؟

ـ بيرة طبعا.

نادى محمد على النادل، فأحضر زجاجتي بيرة وصحنا من الفستق.

ـ اشرب.. في صحتك، أتدري لم اعرفك بالملابس المدنية، فأنت تبدو أصغر سنا واكثر نحافة.

ـ وانت ايضا، لو لم تشر الي لغادرت المكان راجعا.

ـ اسمع، لن نطيل المكوث هنا، فالمكان الذي سنذهب اليه غير بعيد.. انظر! اترى ذلك المدخل! من هنا.. سنصعد الى احدى الشقق.

ـ وهل سنجد الكثير من الفتيات؟

ـ ذلك يعتمد على حظك.. ومع ذلك فأنا راقبت المدخل منذ مجيئي، اعتقد بأن الوقت لم يحن بعد.. هيا اشرب، وتمتع بيومك هذا. ستحل العقدة. كيف لها ان تحل يا صديقي! كيف لها وقد ازدادت خيوطها ارتباكا وتشوشا.. كيف تحل وانا اخشى التجربة.. قد تسقط قدراتي ورجولتي في الاختبار.. كيف يا صديقي؟ هل اخرج من التجربة مرفوع الرأس! انه مازال وارما والندبة زرقاء وحوافها ارجوانية..

ـ سيجارة يا عادل!

ـ شكرا.. ولكن أليس من خطر!

ـ كلا.. ان المسألة منظمة..

ـ هل جئت الى هنا كثيرا؟

ـ في كل اجازة تقريبا.. اطرق الباب واسأل عن اسم معين.. انهم يعرفونني فلا تخف..

بدأت الموائد تكتظ بالزبائن، والالواح البلاستيكية ترفع من عليها، وتمتلي الى حد التخمة بقناني البيرة.

ـ هل تريد شيئا آخر يا عادل؟

ـ كلا...

ـ اذن، لندفع الحساب ونرحل.

طلب محمد قائمة الحساب، ودفعها سريعا محاولا الا يترك مجالا لعادل في ان يتدخل، قائلا له:

ـ انت ضيفي هنا... وهناك كل يدفع عن نفسه..

وضحكا معا.

كان المدخل مليئا بصفائح القاذورات. تقدم محمد امام عادل واشار اليه ان يتبعه وهو يصعد السلالم الكونكريتية، ثم همس له:

ـ لا تقل شيئا.

هز عادل برأسه. انها المرة الاولى التي سيتطلع فيها الى جسد أمرأة.. المرة الاولى التي سيحاول فيها فك رموز الطلسم، اذا كان بمقدوره! ماذا سيقول لها؟ انها غريبة عنه لا يعرف عنها شيئا، ولا تعرف عنه أي شيء. رجل وامرأة وسرير، لا تجمع بينهما اية آصرة او علاقة او رابطة، الا رابطة هذا الجسد المشبوب برغبة المغامرة والاكتشاف والتجربة.

توقف محمد امام احد الابواب وداس على زر الجرس. رن الجرس رنينا متقطعا، ثم جاء صوت من الداخل:

ـ من؟!

ـ أم جاسم موجودة؟

ـ من انت؟

ـ أنا نزار...

فتح الباب قليلا وأطل من الفتحة رأس غزاه الشيب لامرأة عجوز، كانت تلوك شيئا في فمها.

ـ اهلا نزار.. ومن هذا الذي معك؟

ـ صديقي فتحي..

ـ اهلا تفضلا..

دلف الى الداخل. مجموعة كنبات في الصالة، تجلس فوقها ثلاث من النسوة كانت احداهن تضع ساقا فوق اخرى، وقد سحبت ثوبها الداخلي الى الاعلى فبان لحم فخذيها.. كانا بضّين، مشويين بحمرة. لم يستطع عادل ان يرفع نظره من عليهما صاحت بغنج:

ـ ألم ير صاحبك افخاذا من قبل؟

ـ لا تلوميه، فلقد فوجيء.

قامت المرأة صاحبة الثوب الداخلي، وبحركة حاولت ان تبدو عفوية، رفعت ثوبها الى اعلى، وتقدمت من عادل، وضعت ذراعيها العاريتين حول رقبته وسألته غامزة له:

ـ ما اسمك.. ها.. ما اسمك؟

ـ عا.. عا.. فتحي.

ـ تعال يا فتحي.. هيا تعال معي.

واطلقت ضحكة خالها تنتقم منه، وتستفز رجولته.

قادته نحو واحدة من الغرف، اطبقت الباب ثم اغلقته بالمفتاح. قالت وكلماتها تنقض عليه مثل حديد محمي، يكوي جنباته ويستفزه:

- هيا . . اخلع ملابسك .
- ولكن . . أنا . . .
- هيا يا فتحي ، افعل مثلي .

رفعت اذيال ثوبها وتخلصت منه . وقفت امام عادل عارية الا من لباسها الداخلي . بهره تكور الثديين المندفعين الى امام بتحد . انزلقت نظراته الى البطن الملساء ثم صعد مرة اخرى الى الحلمتين المشرئبتين ، والى استدارة الكتفين ، ورأى ابتسامة شفتيها المنفرجتين قليلا ، والمدهونتين بالاحمر . لم يتطلع الى وجهها مرة واحدة . قالت وهي تقترب منه :
- ما بالك! هل هذه هي المرة الاولى . . .
غمغم بارتباك :
- اجل ، ولكن . . .
- تعال . .

امسكت بيديه وقادته نحو السرير . استلقت وجذبته نحوها . قبلته من شفتيه وطوقت رقبته بذراعها اللدنة العارية . امسكت بكفه الاخرى ووضعتها فوق صدرها . احس بلهيب يتصاعد فيه ، يحرقه . راح يقبلها بجنون ، من كل مكان تلامسه شفتاه . كانت هي تتأوه ، فتزيده اضطراما . همست له وهي تعض شحمة اذنه :
- اخلع الآن :
بيد مرتبكة ، راح يفك ازرار بنطاله وحزامه ، بعد ان القى حذائيه الى الارض ، وتخلص من ملابسه كلها .
انتفضت مذعورة وهي تقول :
- ما هذا! انك تنزف دما .
راح يفح بجنون :
- لا شيء ، انها مجرد اصابة بسيطة . . .
- كلا انه نزيف حاد . . قم ، اغسل نفسك ، وارتد ملابسك ، انني خائفة عليك .
عاد اليه بعض الهدوء ، فرأى بقعا كبيرة من الدم تكسو ملاءة السرير ، وفكر ان التجربة كانت ناجحة ، وانه كان بمقدوره ان يلتحم بها ، لولا هذا النزف اللعين .
ارتدت ثوبها الداخلي وجلست الى جانبه :
- اين أصبت؟
- انها مجرد شظية . .
- ألم تجد لها مكانا آخر؟
- اسأليها ، فربما عرفت الجواب اكثر مني . .
- ماذا ستفعل؟
- سأراجع أحد الاطباء . . هذا كل ما استطيع عمله الآن .
- وهل ستزورني؟
- في الاجازة القادمة . . اذا سمحت الظروف؟
- اسمي سعاد . . . وأنت؟
- عادل . .
- ارجو ان اراك ثانية يا عادل . . دع هذه المرة على حسابي . .
- كلا . . لا يجوز ، فما ذنبك انت؟
- دع عنك ذلك ، وعدني بالمجيء ثانية .
- اعدك . . اجل سوف أجيء ثانية .
قبلته عند باب الغرفة ، ورأى في اعماق عينيها روحه اللائبة . وجد محمد بانتظاره في الصالة ، ولما خرجا التفت عادل نحو باب الشقة . تلقفت عيناه رقمها ، لتخزناه في الذاكرة . وغمغم مع نفسه :
- سأجيء ثانية يا سعاد . . سأجيء ثانية .

- ٤ -
- الشموس -

أحس سينو برغبة عارمة للخروج من الملجأ . كان المساء يسدل استار الظلمة ، وفي البعد تدوي القذائف وتومض ثم تنطفيء مثل نيازك ساقطة . ها هو العدو بدأ القصف وسترد عليه مدفعيتنا ، فلا يلبث ان يخرس الى حين ، ثم يعاود الكرة ثانية .
اراد النزول الى حيث يقضي حاجته في المكان الذي احاطوه بالصخور ، واسند سقفه بدعامات حديدية . على حين غرة جاءه الصفير ، شق الفضاء دويها وسقطت القذيفة بعيدة ، فارتمى الى الارض مخفيا رأسه بين كفيه ، وخيل اليه انه يسمع ارتطام الشظايا بالصخور .
صاح به صوت لم يستطع تمييزه في العتمة :
- سينو . . عد الى مكانك .
حاول النهوض معتمدا على ذراعيه ، ولما استقام شق نذير الموت صوت السكون ، واقترب الصفير حادا ، اوهكذا خيل اليه . من بعيد رأوه يترنح في مكانه . لم يستطع التقدم الى امام . . نقل خطوته الى جانب وهوى بطيئا ممسكا بخاصرته . انحنى بجسده اماما . كان كمن يقوم بحركات رياضية . رأوه كذلك على ضوء العشب الذي احترق للتوبين الصخور ، ثم همد . بحثوا عن سينو فلم يجدوه واقفا في مكانه ، ظنوا انه قد زحف نحو ملجأه ، اوربما اختبأ

خلف صخرة. كان سينو قد تدحرج الى اسفل. حين سقط اول وهلة، لم يقدر ان يتلقى الارض الصخرية بيديه، ارتطمت وجنته بها وسال الدم. انقلب على ظهره وارسل نظرة حزينة نحو السماء الملبدة بالحقد والكراهية. دارت رؤوس المرتفعات والتلال من حوله، كأنها وجوه اهليه تحدق به وتقترب منه، تقترب الى حد انه احس بأنفاسه تختنق، وبأن الدماء تهرب منه. انقلب مرة اخرى فارتطم رأسه بنتوء صخرة بارز. لم يشعر بألم، بل برغبة بالبكاء، ان يبكي حزنه الموغل في العروق والاعصاب التي هدها الدوي والضجيج. لم تفارق كفه خاصرته الممزقة. كانت كفه محناة بدمه هو، ولم تكن تمسك الا بفراغ سديمي، تسبح فيه اشياء ناعمة الملمس لا تكف عن التقلص والانبساط. تحاصره العتمة من كل صوب، انقلب مرة اخرى. كانت الصخور تتلقفه ثم تدفع به، تتقاذفه الارض الموشومة بالشظايا الصدئة والثقوب، حتى استقر اخيرا عند حافة الدرب الذي مسدته اقدام المقاتلين. استقر هناك منكفئا على وجهه، وكانت سنجار بعيدة كل البعد. تمكن المقاتلون بعد وقت من الوصول الى جثته، ووقف صديقه مجيد عند رأسه وراح يردد في سره (صلاة الاموات):

(يا ابن آدم ايها المسكين، يا ابن آدم الفقير، ما هذه الدنيا الا دار للسكارى انها مثل حلم الليالي. مثل الفلك، مثل ظل الاشجار يلقي كل يوم جديدا. اين سليمان الذي كان يسود؟ أين بلقيس التي ذاع اسمها؟ لك البقاء. انهم تركوا الدنيا أين سليمان الانبياء؟ أين بلقيس المحلاة بالذهب؟ أين الياس؟ أين درويش حامل المسبحة والرقاص؟ لك البقاء. هؤلاء في التراب يعملون القياس.

يا رب انت القادر على التفريق بين عاشقين. هلموا... هلموا... جميعكم ايها الاقرباء... ليكن الآن موعد بكائنا. يا للحسرات والويلات والثبور على عدم خلود ذوي الاخلاق الفاضلة والشفاه المعسولة لكي يحدثونا. تنهمر دموعنا بغزارة فالحزن والبكاء لا يفيدان، والكفن والقبر هما المقدران لنا. لا تبكي ولا تجزع... تعالوا تعالوا جميعا لنبكي اليوم كثيرا فقد مات اهل المرح...

مددوه فوق البطانيات، وحملوه عائدين به، سار مجيد خلفهم منكس الرأس ناظرا الى الجسد المسجى فوق البطانية وقد فارقته الحياة تماما. قبل غروب الشمس بقليل فارقه بعد ان قضى ساعات معه، كان يشكو الوحدة في ملجأه اذ لم يبق معه احد بعد سفر جماعته في اجازتهم، كان يبدو عليه القلق والشرود، قال له مجيد:

- لم يبق على مجيء جماعتك الا القليل وستذهب في اجازتك.

- لا ادري ان قلبي مقبوض..

- لا تفكر هكذا...

- لقد حلمت اثناء قيلولتي، كان كابوسا..

- لعلك أكلت شيئا ثقيلا على معدتك...

- المهم، رأيت نفسي وحيدا في فضاء لا تحده حدود. تلفّت حولي فلم ار أحدا. سمعت لغطا واصواتا كأنها سرف دبابات تتقدم نحو المكان الذي أقف فيه، ثم دوي هائل، وعندما سقطت القذيفة. وجدت نفسي عاريا من ثيابي، كنت عاريا وسط ذلك الفضاء اللامتناهي. تحسست أجزاء جسدي، وجدتها سالمة تحفزت لكي اعدو.. حاولت ان اقدم احدى ساقيّ، فلم استطع، أردت أن انتقل خطوة واحدة، فلم أقدر.. كانت الاصوات تقترب بدويّها الهائل الذي يصم الآذان. أردت ان ارفع كفي لأسد أذني فلم تطاوعني... خجلت من موقفي ذلك وأنا عار والاعداء يقتربون.. أي خجل وأية فوضى تلك التي حاصرتني تلك اللحظة، كنت مشدودا الى الارض كأنني مثبت بها، ملتصق بها، ادرت عينيّ، لم اكن أبحث عن خلاص بل كنت أبحث عن شيء أستر به نفسي. يا لعاري ماذا كان علي ان افعل؟ عارٍ دون ثياب او سلاح.. حتى محاولتي الامتداد على الارض باءت بالفشل.. الى حد تلك اللحظة لم أر أية دبابة، كنت ادعو من كل قلبي أن تكون الدبابات عراقية.. آنذاك قد أشعر بالطمأنينة، لكني عدت الى التساؤل.. كيف سيتعرفون على هويتي وأنا عار وسط هذا الفضاء الممتد، ما الذي سيستدلون به علي؟ هل ارفع صوتي لأناديهم.. أم أحرك ذراعي اللتين ما عادتا تأتمران بأمري؟ فتحت فمي لأصرخ بهم.. لكن حنجرتي كانت مثل انبوب حديدي مسدود، لم يخرج صوتي فتملكني رعب هائل، رعب اجتاح كياني كله. ماذا أستطيع ان افعل؟ تمنيت في تلك اللحظة كل شيء أي شيء ينهي اضطرابي وخجلي وتصلب عضلاتي وعظامي، وقفت دونها حراك بانتظار رصاصة او شظية اوحتى قذيفة لا تتركني الا اشلاء مبعثرة متناثرة... عندئذ رأيتها تقبل نحوي... كانت قذيفة ذات جناحين تخيلتها اول مرة مثل طائر كبير، وعندما اقتربت بأجنحتها المتحركة المرفوفة، عرفت بأنها ليست طائرا كبيرا.. لم تكن الا نسرا حديديا ضخما غطاني بظله الكبير وحط فوقي.. دفعني الى الارض فانزلقت فيها حتى العنق، ثم طار ثانية محلقا الى بعيد.. بقيت في مكاني أتطلع الى ذلك الفضاء المترامي وضجيج الاصوات الذي ما انفك يتقدم نحوي.. يتقدم، وأنا مغروس في الارض، عار من كل شيء، عندها شعرت بأصابعي تستطيل وتمتد في التربة، أصابع اطرافي، ثم أخذ شعر رأسي يورق ويلتف على بعضه

وصرت زهرة وحيدة وسط ذلك الفضاء المترامي بلا حدود، لم أخف على شيء قدر خوفي على الزهرة التي اورقت مني، من أن تدوسها الدبابات بسرفاتها الحديدية التي لا ترحم.

سكت بعد ذلك ولم يقل شيئا، بدا ذاهلا تماما وهو ينفث دخان سيجارته، قلت له:

- سينو اذا لم يكن لديك واجب، تستطيع البقاء هنا معي...

- كلا.. بل الافضل أن أذهب الى ملجأي..

وصلوا به الى مقر السرية، وبعد الاجراءات المطلوبة، كلّف مجيد بنقل جثمان الشهيد الى اهله في سنجار، وقد زود بالتكاليف المطلوبة لتأجير سيارة من خانقين حتى سنجار، على ان يعرج بالسيارة التي ستقله والشهيد الى المقر الخلفي لاتمام الموضوع.

لم ينس مجيد أن يجمع حاجيات سينو في حقيبته الصغيرة، وحملها معه واتجه الى السيارة العسكرية التي كانت تحتضن الجثمان الملفوف بالبطانيات، بثيابه العسكرية كاملة، وخاصرته التي جمد الدم فوقها، كان عليه أن يضعه بتابوت في المقر الخلفي وأن يلفه بالعلم العراقي. ويسرع به الى اهله الذين كانوا ينتظرون عودته.

* * * *

بدأ الملجأ غريبا حين اجتمع شملهم ثانية، غمر كمال حزن عاصف اعتصر اعماقه، فكر بتلك الكلمات التي ظلت تدوي في رأسه منذ سماعه النبأ، لم يستطع أن يتذكر قائلها أو أين قرأها، لكنها كانت تطرق جمجمته مثل رقاص ساعة هائل - موت انسان ما، يعني نهاية عالم خاص...

أي عالم ذلك الذي كان يحتويه بأسرار طقوسه.. بأفراحه وأمانيه!.. ما الذي يريده هؤلاء الملاعين!؟.. هؤلاء الجهلة المارقون، الذين لا يقيمون اعتبارا للحياة.. ما الذي يريده احفاد عزرائيل سالبو الحياة من محبيها...!

ما الذي يبتغونه من بلد جار يحاول بناء نفسه والارتفاع بالانسان الى مستويات ما كان يطمح في الوصول اليها بعد تلك الاحقاب من الذل والاحقاد.. ما الذي يريده هؤلاء احفاد دراكيولا مصاصو الدماء.. عاشقو الظلام والجهل، ما الذي يريدونه من المتطلعين الى النور والتقدم والسلام!...

أية مهزلة تلك التي يحاولون حبك خيوطها بإسم الدين.. وأي دين يسمح لقناصهم أن يطلق الرصاص على جندي اتجه بقلبه الى الى الله وهو يؤدي صلاة الفجر!.. لماذا لم يدعونا في شأننا!.. لماذا يسلبون الملذات ويفرقون الجماعات! لماذا لا يكفون!.. ألم يتعظوا بالتجربة.. هل يتصورون أن بمقدورهم أن يطأوا الارض التي تورق الصناديد.. الارض التي تتمخض عطاء وتورق سواعد وبنادق وأكفًا تلوح للنصر، وترفع غصن زيتون.

- رحم الله سينو...

قالها عادل وهو يرفع صورة الممثلة ذات الساقين العاريتين ويقطعها أربا..

- لم يشأ أن يحل محلي في الاجازة.. لقد رفض.

- كل شيء بمشيئة الرب...

قالها عبدالرزاق، وهو يتلفت نحو المكان الذي كان يحتله يطغ سينو..

قال عادل:

- سوف اترككم الآن، لأن ملازم لطيف طلبني اليه...

رفع كمال رأسه:

- حبذا لو كانت ثمة عملية او كمين لنثأر لسينو..

انحنى عادل عند مدخل الملجأ. وقبل ان يخرج التفت اليهم:

- هذه هي حال الدنيا، لا تبتئسوا، ولتبق ذكرى رفيقكم حافزا على الصمود وعلى المزيد من التضحية...

كان عبدالرزاق يدير خاتم الزواج في أصبعه خجلا، وفكر أنه في اللحظة التي انفرد بها مع ليمعة. وحين جذبها من يدها اليه، ربما سقطت القذيفة قرب سينو. وربما انفجر الدم من جسده في اللحظة ذاتها التي...

- عبدالرزاق أيها العريس.. اعمل لنا شايا..

- حاضر. لقد اعددت كل شيء.. وما علي الا ان أشعل الجولة.

بقيت سبعة ايام وحدي معها، ومع الاواني والطعام الذي أعدوه لنا أما الآن فان علي ان اقوم بواجبي.. لقد مللت الراحة..

- أعطني كبريتا يا كمال...

- خذ...

قذف كمال بالشخاطة نحو عبدالرزاق. فكر انه سعيد، وعيناه متألقتان بذات التألق الذي لاحظه في مقلتي هناء. كان عليه ان يخرج من حياتها، وليكن خروجه بطريقة ترفعه في نظرها. اجل حاول ان يدوس على قلبه ليمنحها السعادة التي تصبو اليها.. لم يفكر بنفسه فقط، انه واحد، وهما اثنان.. ان لديه ما يشغله الآن اكثر.. ومن يدري؟

قال لخاله:

خالي، ليست لي رغبة في الزواج الآن...

- ومن قال لك تزوج؟ لنعقد القران فقط وبعد ذلك...

- ولا عقد قران يا خالي.. انا مقاتل اخوض غمار الموت كل لحظة.. ومن يدري؟

ـ لا تقل ذلك يا كمال. . لا. .

ـ ارجوك يا خالي. . انني اعرف بأنك تحبني. . ولكن لا تقف في طريق هناءة هناء.

اخفض الخال رأسه، وامعن النظر في نقوش السجادة. لم يجد شيئا يرد به على كمال.

حين صافحها عندما اراد مغادرة بيت خاله، كانت تتطلع في عينيه واهداب البريسم تخفق بعرفان. قبلها في مفرق شعرها وغمغم:

ـ اتمنى لك السعادة من كل قلبي. .

قالت وصوتها يقطر حلوى:

ـ شكرا لك يا كمال. . شكرا.

ارتسم ظل عادل على مدخل الملجأ. خلع بيريته وانحنى داخلا، ولم يكد يجلس حتى بادره كمال متسائلا:

ـ ماذا يا عادل؟ ماذا هنالك؟

ـ لحظة واحدة يا أخي. . دعني اتنفس.

ـ ارتح قليلا. . وخذ سيجارة لتستمتع بها مع الشاي.

تناول عادل السيجارة، واشعلها بينما راح عبدالرزاق يضع امام كل منهم قدح شاي. نفث عادل دخان سيجارته وقال:

ـ ليس علينا سوى ان نشد يطغاتنا، ونستعد. .

ـ هل سنستبدل مواقعنا؟

ـ لا تتعجل الامور يا سكين الخاصرة. . دعني اكمل كلامي. .

ـ قل يا عادل. . ارجوك. . .

ـ سوف ننسحب الى الحدود الدولية. . هذا ما أقرت به القيادة.

ـ وهل ينفع مع هؤلاء!. . لقد حاولنا كل شيء دون جدوى.

ـ سيتم الانسحاب هذه الليلة. . الا ان لدينا واجبا.

صاح كمال بغبطة:

ـ هكذا تحدث يا رجل. .

ـ سيبقى عبدالرزاق لجمع (العفش)، والاستعداد لنقل ما لدينا الى السيارات، اما انا وأنت يا كمال. .

ـ أجل، يا عادل. . اكمل. . .

ـ انا وانت سنرافق ملازم لطيف في قوة الحجاب خشية اي هجوم قد يشنه الاعداء.

ـ متى!

ـ بعد قليل، فكن على استعداد منذ الآن.

ـ انني على اتم استعداد.

نظر عبدالرزاق نحو عادل بقلق غاضب:

ـ لماذا ابقى انا لجمع العفش. . ها، لماذا؟ ألست واحدا منكم!

ربت عادل على كتف عبدالرزاق:

ـ ان الامر ليس بيدي، هذه هي الاوامر. . ولا تنسى بأنك مازلت عريسا.

ـ ثم ماذا. . واذا كنت كذلك، افلا أشارك؟

ـ لكل دوره يا عبدالرزاق. . فمن يدري!

ارتشف عادل من قدحه، وراح يعب دخان سيجارته ويطلقه في ارجاء الملجأ، ليختلط مع الاصوات التي مازال جرسها ملتصقا باضلاع الصفيح، والفجوات التي تتخلل أكياس الرمل. تذكر احاديثهم التي ترددت في هذا القبو الضيق، لتتفلت مع الاحلام والامنيات، ولتعبر صوب الهضاب والوهاد والمرتفعات. في كل زاوية منه ترقد ذكرى وينتصب شاهد على الايام الحلوة والمرة. تنزوي الازمنة في الاركان. . ان كل لحظة يأس وعذاب تعادل زمنا. ساعات الالم واليأس تندس مع الرمال في الاكياس، لتظل قابعة هناك. قبل ايام قلائل فقط كان اليأس والقنوط قد بلغا بيّ حدا عسيرا لم اتصور ان باستطاعتي تجاوزه. اجل ها هنا في المكان ذاته، فككت ازرار البنطال كي اطمئن على ما اصابني. كان الدم قد تخثر فوق لباسي الداخلي وكان الورم واضحا، وتلك الندبة الصغيرة قد ازرقت وكسا حوافها لون أرجواني.

عندها استيقظ كمال، فوضعت المنشفة فوق حجري. آه. . سعاد امرأة ناهضة الجسد، ولولا الدم لاكتشفت مجاهل التكوين.

قالت:

ـ عدني بان تزورني مرة اخرى. .

وعندما دخلت على الطبيب تلعثمت في البداية، لكنني شرحت له الامر بوضوح. عاين مكان الاصابة وقال:

ـ الامر بسيط، لكن الشظية اللعينة مازالت بالداخل. . الا انها لم تمس شيئا من العصب. سأصف لك علاجا لهذا الورم، وحينما يخف سنجري لك عملية.

اصابني الرعب من تلك الكلمة. . فهتفت دون وعي مني:

ـ عملية!

ـ لا تخف انها عملية بسيطة، سأجريها لك هنا في العيادة لاخراج الشظية. .

لن تستغرق اكثر من خمس دقائق.

ـ اذا كان الامر كذلك، فلا بأس.

ـ الامر بمنتهى البساطة، مجرد تخدير موضعي لاخراج الشظية، انها قريبة من الجلد. . احمد الله على انها لم تتوغل. .

ـ عادل. . لقد آن الاوان. . .

ـ هيا. . .

حملا رشاشتيهما، وقبل ان يغادرا التفتا الى عبدالرزاق:

ـ نرى وجهك بخير. . .

امعن النظر فيهما طويلاً . . لم يستطع ان يقول شيئا، فاقترب منهما. احتضن عادل اولا ثم كمال، قبلهما وتمتم :
- تعودان بالسلامة . .
سنعود سالمين طبعا. . اهتم بأغراضنا، لا تنس شيئا.
ثم خرجا وليل حزيران يحيط بالتلال والوديان، ويحط فوق هامات الرجال الميامين الذين انطلقوا مسرعين.
توزع المقاتلون على الاماكن التي حددها ملازم لطيف، بينما بقي عادل وكمال معه بعد ان طلب اليهما ذلك. ربضوا محدقين بالعتمة وبالظلال التي ترسمها. فح جهاز (الهوكي توكي) وجاء صوت احد المقاتلين :
- سيدي، ثمكة جنود من العدو يتسللون من جهة اليسار باتجاه الفجوة.
- كم عددهم؟
- في حدود الخمسة عشر، سيدي.
- حسنا، كونوا يقظين. . سنباغتهم . .

أشار ملازم لطيف الى عادل وكمال فحملا اسلحتهما وتقابلا لحمل صندوق العتاد ثم انطلقا خلفه. كمنوا وراء صخرة تشرف على المكان. سيتسللون من هنا . . ذلك ما فكر به ملازم لطيف. شهر رشاشته وحدق في الفجوة. كانت تشبه شرخا في جدار عال. . شرخا يفصل بين مرتفعين، كأنه شق طولي. . كيف لهم ان يمروا! داعب الصليب الذي يتدلى فوق صدره والتفت الى عادل وكمال. كانا يبرُكان خلف صخرتين وهما يحدقان في الفجوة ويرهفان السمع لكل نأمة وحركة. اذن فقد كانت المعلومات دقيقة. . انهم يعدون لهجوم، يا لهم من حاقدين! يريدون اطفاء الشمس. انهم يهجمون في الوقت الذي نستعد فيه للانسحاب من اراضيهم، ماذا يبتغون!
ارهف السمع، ها هم يتسللون بصمت. . لكن ارتطام احذيتهم بالحصى، وضيق الفجوة التي يحاولون التسلل منها، فضحا حركاتهم. انزل لسان الامان واشار الى الآخرين بأن يستعدا.
أطل من الفجوة احد الجنود الايرانيين، توقف لحظة متفرسا في العتمة، لحظة واحدة كانت كافية لملازم لطيف بأن يرديه باطلاقة واحدة. بوغت الايراني، رفع ذراعه اول وهلة واستدار على عقبيه متشبثا بفراغ الفجوة، ثم تهاوى مصطدما بالصخور ليرقد منكفئا. قفز آخر وهو يطلق النار عشوائيا، فزغردت رشاشة عادل لترديه قرب صاحبه. صار بامكانهم ان يسمعوا اللغط الذي تصاعد في الفجوة.

قفز ملازم لطيف من وراء الصخرة، وصار مباشرة امام الفجوة. ارسل نيرانه الغاضبة، خاله عادل يهتف بهم :
- من يطفيء هذه الشموس؟

سمعوا صراخ الايرانيين وتأوهاتهم وارتطام اجسادهم. كانوا محاصرين في ذلك الشق. . تساقطوا متكئين يسند بعضهم بعضا. اختلطت دماؤهم بالارض الصخرية اليابسة، وانكفأوا فوق الاشواك والعليق والازهار البرية.
- آه . .
صاح ملازم لطيف، فأسرع اليه عادل وهو يطلق النار باتجاه الشق.

- سيدي، ماذا بك؟
- لا شيء. . لقد أصبت في ساقي.
- اتكيء على كتفي يا سيدي. . سأنقلك خلف الصخرة.
تقدم كمال ليغطي انسحابهما. ربض امام الفجوة وراح يطلق النار وهو يهزج ويهتف :
- لن يمروا. . لن يمروا. . .
تحشد الايرانيون ثانية، اندفعوا من خلال الفجوة لكن كمال كان لهم بالمرصاد. أبدل شاجور رشاشته وظل يزغرد واياها. .
- كمال. . كمال!

لم يسمع النداء ولم يلتفت صوب عادل، بل ظل يطلق النار. . يطلق صوب الاعداء الذين يحاولون المرور. . حتى انه لم يلتفت الى الدم الذي سال من كتفه بعد ان لسعته احدى الرصاصات. لم يتوقف هنيهة، ظل اصبعه على الزناد، وظلت شفتاه ترددان :
- لن يمروا. . لن. . يمروا. . .

رآه عادل يقف منتصبا، يستل احدى الرمانات اليدوية، ينزع صمامها بأسنانه. . لم يتثن بالرغم من النيران التي انصبت عليه. طوح بذراعه الى الخلف وقذف بالرمانة اليدوية. كان لسقوطها دوي هائل، وعلى وميض انفجارها شاهد عادل الاعداء يتهاوون ويتساقطون، وتختلط دماؤهم بالصخور المنهارة التي سدت الفجوة ودفنتهم تحتها. عندما ساد الهدوء، كان كمال يواجه السماء مستلقيا على ظهره، محدقا بجهة الشروق كأنه ينتظر اطلالة الشمس من جديد. . .

هوامش

(١) البراتا: قرص او كرة بحجم البندق الصغير تهدي وتباع لليزيديين عند زيارتهم (طاووس ملك)، كما تعطى للتبرك والحصانة، اذ لابد ان يمتلك كل يزيدي كرة من الـ (براتا) فيقبلها في صباح كل يوم وفي مسائه، ويحتمي بها من كل اذى، وقد اتخذ القوالون من اليزيديين هذه الكرات مورد اعاشة لهم، فيبيعونها للمصابين بالامراض والعاهات، باعتقاد انها تشفي المرضى. وكل من ابتلع حبة من هذه الحبوب حفظته سنة كاملة نفسا وجسدا بنعمة طاووس ملك.

(٢) البابا شيخ: قدوة المشايخ لدى اليزيديين في الاحكام الدينية، ورأس الائمة في سائر الامور الروحية، والمعول عليه في الحكم والعدل والقول الفصل.

(٣) هذا النص بالمندائية حين يتجه الصابئي نحو الجدي ويتلو نية الوضوء، وهذه ترجمته: السلام عليك ايها الماء الجاري من تحت عرش الرب، الذي يحيى بك كل ما في الارض.

(٤) عالم الانوار.

(٥) يعتقد الصابئة ان الجنة والنار شيء آخر يسمونه (المطراثي) اي المطهر.

(٦) الكرصة: العيد الكبير لدى الصابئة، ويسمى ايضا عيد (دهوه ربّا) اي عيد ملك الانوار، وفيه يعتكفون في بيوتهم ٣٦ ساعة متتالية، يحرمون العمل خلالها. ومدة العيد أربعة أيام تبتدىء باليوم السابع من شهر آب من كل سنة مندائية وتنتهي بنهاية اليوم العاشر منه. وحين تنتهي مدة الاعتكاف يخرجون لمعايدة بعضهم بعضا.

(٧) بيا انجاه بالفارسية وتعني: تعال هنا.

(٨) خاموش كن: تعني اصمت.

(٩) بالفارسية وتعني: من انت.. ماذا تريد؟

(١٠) الكنزبرا: هو الرئيس الديني لدى الصابئة، وتسميه العامة (القس). وهو صاحب الحق في تفسير كتاب (الكنزا)، الكتاب الرئيس المقدس عندهم. كما انه يقوم بالاشراف على طقوس التعميد والعقد على العذارى فقط.

(١١) الترميدة: من رجال الدين واللاهوت عند الصابئة ايضا، لكنه اقل درجة من الكنزبرا.

(١٢) عيد البنجة: ويسمونه «دهوه برواياناه» ويستغرق خمسة ايام، وهو عيد ديني، تجري فيه طقوس التعميد عادة.

(١٣) الرستة: لباس خاص بالصابئة، يرتدونه عند ممارسة طقوس التعميد والزواج.

(١٤) البهثة: قطعة من الخبز الفطير المقدس، يمنحها المؤمنون الى كل من يتعمد على ايديهم من افراد طائفتهم، لتقيه شر الخطوب والآلام.

(١٥) المبوهة: ماء جار يحفظ في قنينة ويسقى للمتعمدين بعد الانتهاء من عملية التعميد، ولا يجوز ان يستخدم الا في يوم التعميد وحال اعداده، لانه اذا بقي الى يوم آخر بطل مفعوله، كما يعتقدون.

(١٦) الاسكندولة: يقول الصابئون ان الاسكندولة كلمة مندائية معناها سكين الدولة ويطلقونها على قرص من حديد نقشت عليه صور (حية وعقرب واسد وزنبور). يلبسها الكنزابرا للعريس لتبقى معلقة في حزامه مدة سبعة ايام لتقيه من الشرور والآثام.

(١٧) يقول كهان الصابئة ان هذا الخليط السباعي من الاطعمة هو سر من الاسرار السبعة.

(١٨) الأب: رجل من طبقة (الحلالية) المعمدين، ويجب ان تكون سنه اكبر من سني العروسين عادة، وان يكون متزوجا ومنجبا، وهو الذي يتولى حسم مشاكلهما في حياتهما الزوجية.

(١٩) الابيات من قصيدة للشاعر الياس ابي شبكة.

الحرب

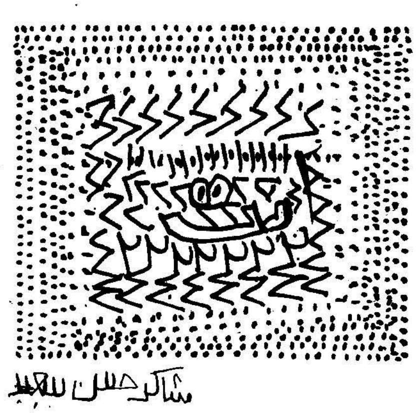
مقاطع من قصيدة طويلة

ياسين طه حافظ

... في المقطعين ٣، ٤ تنتقل القصيدة الى مرحلة أصعب، وتتصاعد فتصير المواجهة مباشرة بين الموت والحياة. ذلك بأسلحته وسمومه وجنونه وهمجيته، وبالتوحش والقسوة والجهل، وهذه بالحب والولادة والاخصاب والجمال والتجدد... ومن خلال ذلك ينتقل الشاعر الى بلاد الموت «بين البحر والبحر» ليتابع فوضى الناس والجثث والدماء وسلطان «الشبح الملفوف بالأسود» حيث طقوس الخرافة والشعوذة وانحدار قطعان البشر الى النار الكبيرة التي تنتظرهم في «الغرب» وتبدو الخرافة الجديدة قوة مهلكة تعطل فعل العقل وحيوية الحضارة..

يظل خلال كل ذلك واضحاً صوت العراق المحب للحياة المعتز بها والمدافع عنها حتى في بلاد الموت ذاتها، فينتصر للحياة. للأمومة ـ الممتحنة بالشر المتسلط عليها هناك، ويشاركها غضبها ضد دعاة الحرب ومدمري الحياة ـ وفي آخر المقطع الرابع نسمع صوت العراق الانساني كبير الاعتزاز بالحياة وكبير الحرص عليها، ومباركة الانسان عميق الحس في هذا البلد، للحيوية والفرح والخصب وتكرار تمجيده للامومة العظيمة والولادة والتفتح...

«الاقلام»



٣

سيدة الارض التي تعيش في الظلمة والأحراش والخرائب
رسمت لي الغزلان فوق حائط المعبد والنجمة والعبارة
علمتني الصيحةَ في الصمت وسرَّ السفر البعيد في المغارة،
سيدة الألواح في سومر والمعلقات
أراك تطلعين من شقوق هذا الزمن
الصخري، تشرقين في النوافذ،

أراك في ذاكرتي،
أراك في اللوحة، تبسمين آخر المتحف، تمنحين
ظلمته إشراقة ناعمةً وسرا
وتتركين السجن، تخرجين من إطارك الخشب
ترافقين عاشقاً أحب
وترجعين في الصباح
يبدو عليك السهر الطويلُ والتَعَب
لتدخلي ثانيةً
خطوط رسم في إطارك الخشبْ..

تطلع من غيابها سيدة المحبه
تكشف عما جاءها من السهام والرصاص والقذارة
تعلن ان روعة الجسد
ووقدة الرغبة، شارتان
دونهما يباب
وكوكب مهجور.
تعلن أن النورْ
من جسد العاشقة المشتهية
والسكرة الناعمة الجميلة
في جسد العاشقة الغافية المنتهيه...
«.. وأنت!
ياحصان الشهوة الجامح
أطلق الصهيل
وارفع الى السماء قامة اشتهائك المشتعله
واحتضن الحياة واطلب المزيد!....»

أيُّ ارتجاجٍ نثر الكواكبْ
وأربك العالمَ في مدينة تمتد بين الموت والحياة؟
من فجّرَ الدخان من أشداقها وبَقرَ الساحات
فالانهرُ السرية السوداء
تمر تحت آخر البيوت
وتخفق الأضواء في ظلمتها، تموت في صفرتها طافيةً
جثث
فوق سكون الماءْ.
والبشر المكسو بالحراشف، المتتفخو العروق ينضحون
بالعرق الأسود والرائحة العفنة، واللحوم من أجسادهم تهيلْ
وهم يموتون على الأعتاب والارصفة المخربات والأسره:
الاول، الثاني.... الأخير انطفأوا
ارتجوا من الخوف ولامكان.
في فجوات، في شقوق حائط الزمان
تلوذ أرواحُهُمُ
لعلها تنجو من التسوس الراكض في الاشجار والجدران
الأكلان الأرقط المنزلق المندس
في خبزة الصباح، تحت الجلد، في الكوب وفي الجريدة
في الماء والصوت وفي ذاكرة الانسان.
من هيج الوحوش والعشائر الميتةَ والديدان
وأي قوة
أدارت الزمان؟

أرى وراء ذلك الحائط ظلينِ، أرى حياة:
معتنقينِ،
عاشقين، لايقرب منهما الردى
ممتلئين بهجة،
ممتلئين لذةً،
في البقعة المخفية الصغيرة:
يمتلكان الله والمدى.
هناك في زريبة، هناك في الأصطبل
اعتنقا يصارخان، يرفسان فوق القش:

«لن تفلت اللحظة من يديَّ،
ما ألذها ارتجاجة السفينة المشتعلة!
وأي بهجة يضخ هذا الجسد العظيم!
اشتعلي أكثر، هذي غابة للنارِ
هذه انفلاقة للفجر في عالمنا السفلي
حيث يخلق الذهب!

«... استرحتُ...
أنت الأنْ
شربةُ ماءٍ بارد
وخبزةٌ شذيةٌ
وحلوةُ عنبْ...»

مراً من الأزقة الملتوية
مرّت من المسارب المظلمة الحياة
تخترق البيوت
تخترق المقابرْ
تحنو على مرورها السماء والاشجار والمنائرْ
تحرس هذين اللذين اقتدحا اللذة في الاصطبل
وأطلقا في الموت صيحة الحياة..



الشبح الملفوف بالأسود يدخل المدينة
وحوله جيش من الأشباح والموتى
ينشرهم في العصر
ليربكوا الزمان
يبشرون بمجيء الخدر الابيض والمعجزة التي
تخرج من طلسم
وبانتظار الخيمة الخضراء تأتي غفلة للارض
تمنحها الذين يرقدون في ضباب هذا الزمن الكبير
يحتملون الحزن والتمائم
ينتظرون الله
يجيء في المساء
يختار من قطعانه النذور.

من يطرد الشر الذي يدخل في الخبز وفي
الكتاب والهواء والكلام والآجساد؟
تنتشر الخرافة
تنزعهم من الحياة والزمان تحرق الحاضر
في عيونهم -
قشاً وناراً صارت الحياة.
قد فرغ العالم، فلتطفء عليه أوجهُ المسافرين
وانبعث الضباب في الظهيره
لا أحدٌ يرى الزمان
لا أحد يذكر وجه العصر والتأريخ والمكان
أضاعت الحياة
نظامها
وساحت الارواح دون غايةٍ، وعامت الأجساد
محاجر بيضاء في الظلامْ
وأوجهُ طافيةٌ في الريح.

من يرجع الحياة للحجار والخشب؟
من يبطل السحرَ ويسترد وجهه الضائع من يمسك بالخرافة
يصيح ياايتها الحياة، يابشر!
هذي التي تهْتُمْ بها، التي
أحالت العصر العظيم وهماً، ومسخت أحلامكم حجرْ

هذي التي يحكم فيها الشبح الاسود هذه المدينة
يطرد منها المعدن النادر والصوت العزيز والرؤى المختلفة
يطرد منها صرخة المستيقظ الذي رأى النيران
يطرد منها الغضب الفرحة والأحزان
يطرد منها كل ما يلذع، ما يصدم، ما
يوقظ، ما يثير
هذا الفراغ الباهت الكبير
هذا الهلام الأصفر الممتدْ،
عالمكم
اخترقت فولاذه وانتشرت في دمه الخرافه ·

مذا تمد الآن بين البشر التائه والنيران
ما تصنع في ظلامها الاشباح والموتى؟

هذا الغبار الاسود الممتد
وراءه الشر القديم والجنون والسموم و الاضراس والحراشف

وراءه الحجار والسهام والدخان
والرصاص والمدافع الجديدة
وراءه المدرعات والعصي والطبول و المفرقعات والتمائم

الموج جاء
والوحوش يدخلون في مفارق العصر
فيا ايتها الحضارة
ارتدى الى وراء
امتلأ الزمان
ثانية بالخبل الأرضيّ والتراب والبرابرة
والاوجه المحاصرة
تلتز بالحجرْ:
هذي هي الخرافه
قد ارتدت بزّتها الرصاص
استشرست
وأعلنت في الزمن الدمارْ:
قد اكتسى الهلامُ بالجديدْ
واصطدم الذاهل بالصلابه!

تحركت كتائب جديدة تخوض بالخضرة والصفرة والسواد
امتلأ الظلام بالدوي والتراب بالاقدام والغبارُ
فوق أوجه الجنود والعتاد
سيقت الى الوديان قطعان الخنازير، تخور
الناقلات البكم من وطأة هذه الحمولة الغريبة:
تنحدر البنادق الرشاشة، المدافع السموم والبترول
والزيوت والرصاص والارزاق

يلوح حمل الناقلات فوق أوجه الجنود:
أمتعة،
قنابلاً،
أدويةً،
وقود.
يخترق العالم سيلُ البشر الميّت عاد للحياة،
محملاً بالطمي والاسلاب والتاريخ والكوارث
يهيل من فحيح زحفه على التراب أشن ودود
أمتدت على السهوب والتلال أمَّت
الوديان والمسالك الرخوة والصخور
وكرعت ضحضاح ماءٍ راكد وافترشت
ترابها والحزن هذه الحشود
يقلبون أعيناً حائرة في زرقة السماء
ولا علامة تلوح، فارغ هذا المدى ودون حدْ
يرقب كل موته ويستظل بيباس عمره
ينظر للمدفع والمخابر القابع في حفرته
والجنرال زائغ العينين والرادار
ينظر للطائرة المنتحره
صاعدةً نازلة بالنارْ
ينظر للأجساد والرؤوس والسيقان
تطايرت من حوله، واللزج الأسود
يسيل فوق يده:
«ايتها الحرب انتهي!»
يجهش، ثم يدفن الوجه الذي احترق
يطفؤه بالرمل والخرقْ
احترقت، كجلده، التميمه
واحترق الحذاء والحلمْ

الشعر المحروق
والقمصان والدماء والحجر
في حفرة واحدة.
احذية الجنود والعظام والاسلحة المحطمه
في وحشة واحدة،
واختفت الأرواح، غادرت

مع الصواريخ، مع القذائف
مع البيانات التي تسفح في الهواءْ
معْ قطرات الماء، والصيحاتْ،
والرغبات الضائعات في العراءْ

«نفتح باب البيت
وليشهد الطفل الصغيرُ اللعبة الكبيرة
يُفرحْهُ هذا اللعب الجريُّ بالمدافع
ورقصة الأجساد آخر النهار في الشوارع
والجثث المكدسات في «الكراج»
والراية الممزّقة
تعبث فيها الريح:
سيارة تمر
يقطر منها الدم
مملوءةً جثثْ
سيارة تمرْ
مملوءة جرحى. الضمادات مبقّعاتُ:
جبهةٌ
عينٌ
ذراعٌ
عنقٌ
ساق، وذاك الرجل المحني فوق المقعد الخشب
آخره ينزفُ منه الدم.
سيارة تمرْ
مملوءة اشباح
مدججين بالحراشف السوداء والسلاح
سيارة
مملوءة أقنعة، تمائماً، خرزْ
تحمل هذا الهيكل العتيق،
الشبح الذي طفا على السيولْ
تحمله من اخر الظلام من تفسخ الزمن
تدخل فيه العصر...

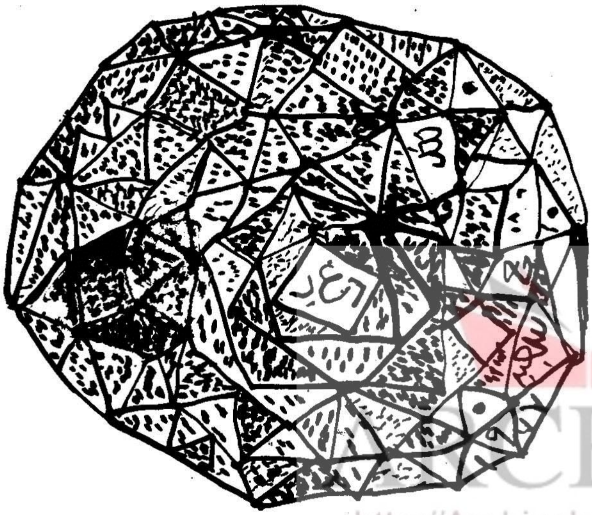
انقلب العالم، هذي ساحة القَدَرْ
يحتجز الرجالُ والحقائبُ، الثياب والرسائلُ،
الأرغفة اليابسة، الأغطية الممزّقه
وجوههم واحدةٌ
أجوافهم واحدة
تجمعوا أكوام من حجارة سوداء
يحتجزون يابسين، العالم انتهى وراءهم
وهم بهذي الساحة القدر
ينتظرون لحظة التحرك الغامض، لحظة
انحدارهم في جوف هذا الليل
للعالم البعيد حيث النار والحفرْ
حيث يقوم كرنفال موت الأرض
ويبدأ الأشباح في قفار تلكم الاصقاعْ
نثرَ بذور الشرْ
والاحتفال بمجيء الموت
يحمل نار النصر...

والشبح القابع في زاوية الغرفة محمولاً على الأريكة
يُنقّلُ النظرة من عين الى عينٍ وفي قبضته
سلسلة العصور
أو سلسلة العقولْ:
تبعد أو تقترب الخرز؟
تجيء من شفاهه عبارة غامضة
وأحرف حبيسة
تسقط من قضبان زنزانته المظلمة العتيقه:
س ي س ت م ر
الموت!

«هذي أنا التي غفلتم عمركم عن سرها
وقدحة النار التي تسطع في عبورها
هذي التي تمنحكم حياتكم كاملة في لحظةً
إذا مسستم خصبها..
هذي أنا أتيت!»

تمسك كفي الآن
تشرب نار جسدي
الرحم العطشان لصقَ النسغَ الدافقِ
والأنامل المرتعشات يجترحن اللحم عن
لذاتهن، وأنا أصيح من فرح
ووجهها يأكلُ وجهي ويصيح: يا ايتها
الشرارةُ التي أريدْ!»
تأخذني من قشرتي
تدخلني بلادها
ثم تنشر جسداً على زمان لذة جديدة..

أظل طوال الليل
تقدح عيناها بغاب جسدي
وانتهى مزدهراً بالفرح الناري في برودة الصباح
وتنتهي مزهرة بالرعشة الحلوة واللقاح
ينام سرُّ الله
في وطن اللذة
وتختفي في الجسد الأرضي فرحة السماء ـ



ينتفض «الجمال» من «نومته»،
واقفة تشهد هذا الانهيار، هذه
العجاجة المالئة الفضاء
تدور في الزمان
تمطره دماً،
تمطره حجارةً سوداء:
في قبضة الرعب الجميعُ، والقبائل المنقرضه
تفجرّت ثانية على الزروع والوديان والمدن
هذا زمان الموت والجنون
واقفة
قوامها العافية، الحياة
قوامها ملاذ روحي وأمان جسدي.
في وجهها الملفوح
اشارة الرغبة في البقاء،
اشارة اشتهاء،
اشارة للنجمة المطفأة التي تريدُ النار والسماء.

امرأةُ تموت في الولادهْ
ورجل شيخ يدور باكياً
يُمسك باب بيته يصيحْ :
«عشاؤنا برد
ولم تعد للبيت ياولد!»

فمن ترى يرسم فوق جلد ذاك الولد القرار؟
مدير مصنع الذخيرة،
موظف السافاك،
مستوردُ الحديد أو مزيفُ العملةِ
أو مهرّبُ المخدرات؟



قبل حلول الليلْ
تجتمع الأشباح
قبل انتهاء الليل
تفترق الأشباح.
وفي الصباح طائرٌ أسود
يحط فوق سطح كل بيت

يقطر من جناحه دمٌ
وتصرخ الجدران في وجوههم:
ابتدأ الهجوم!
تبرعوا بالدم!
تبرعوا بالدم!

ابناؤكم جرحى على الرمال
تبرعوا بالدم!
تبرعوا بالدم!
. . . . !
ويستمر الشبح الملفوف بالأسود يطرق البيوت
يقطع إذ يدخل ما ينهره:
حبل الغسيل، شرشف المائدة الصغير،
الصورة المعلقة . .
يوقظ هذا الولد النائم، ينضج اللقاح في وردته . . .
ينشب في بلعومه أصابعاً معقوفةً،
لاشيء الا صرخة وجسد يهيل
وتجأر الغولة وسط الليلْ
تخترق الظلام للمجهول . .

هذا طعام طازج للرب.
تفتقد القرى بليل فارس البعيدة
أولادها
يحملهم للكهف وحش الموت
اسمعه يأتي بكاء الشجرة
اسمعها البلوطة المنكسرة
اسمعها الساقية اليبيسة
اسمعها الام التي تظل طول ليلها منتظره
اسمعه العويل وسط الريح والغبار.
والشبح الملفوف بالأسود بين لحظة
ولحظة يلوح فوق السطح، في الشارع،
في الزرع وراء البيت.
الشبح الملفوف بالأسود دون صوت
يمسك بالكتف، يدير الرأس
فتختفي البيوت والأسواق والوجوه
والاسماء والالوان
تفتح باب سحرها الخرافه
وتركض الفرائس المُخْتَطفَه
لعالم لاباب فيه لادورب لانوافذ
لاضوء،لازرع ولاصوتاً ولانهار
عوالم سحيقة يزحف فيها الناس والهوام والقنافذ

هذا ممر اسود يوصل بين الموت والحياه
يمتصُّ من عالم فوقِ الارض
الماء والدماء والنسَغْ
يمتص من ضيائه الخضرة والأبناء
وحارساه: الشبح الملفوف بالأسودِ
والبراقة الخرافة..

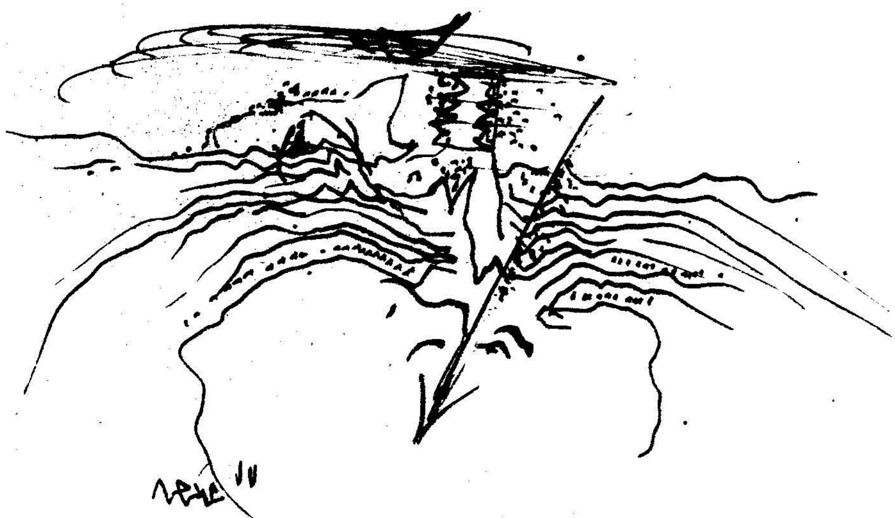
امرأة تصيح في ميدان طهران الكبير حولها
المسدسات والعصي والخناجر
دائرة
وصوتها نافورة مجنونة من دم:
تأكلنا الارضُ. متى تجيؤنا السماء؟
الميكرفون خشن الصوت يصب سمه عليَّ
هل تسمعونهُ؟
«تبرعوا بالدم!
تبرعوا بالدم!»
ساحات طهران بلا ضياء
مملؤة جرحى
مملؤة أقمشة بيضاء
هل تسمعونه؟
تبرعوا بالدم
تبرعوا بالدم!
.......»

في هذه الساعة، في القصر البعيد خافت الاضواء
تجتمع الأشباح.
في قاعة كبيرة مقفلة الأبواب
تنزل من حديد سقفها السلاسل

ويقرع الجن الطبول تصهل الخيول وهي
تمخر البخور والدخان والملائكة
تلقي على وجوه كل الحاضرين كَلِماً وأحرفاً لامعةً
والبشرُ المسحورُ أحجارَ وأبقارَ وأسرابَ
من الغربان والماعز والقناغر المزركشه،
هذي الوجوه البله والمحاجر
أحداقها جامدة مثل قشور البيضْ
تنتظر الرقم الأخير للنذور
تنتظر البوصلة العتيقة التي
تحدّدالقبلة أو تحدّد المصيرْ

يرتفع الدعاء والتكبير
يرتفع الرغاء والنباح والصهيل
يرتفع الهتاف والدفوف والصنوج والسلاسل:
«أترككم
لله
والجنة
والنعيم...»
وتختفي سحابة سوداء
وتفتح الأبواب
وتوقد الأضواءْ:
«يا ايها الساده
قد انتهى احتفالكم
توجهوا الآن الى المحطهْ
تسلّموا أبناءكم
فالجثث المعطّرة
قد وصلت
ومنذ ساعتين بانتظاركم!»

• • •



تستنجد الحياة
بنفسها،
تشب ضد الموت!
تلتحم الأصوات والدماء والغرائزْ،
وتوضع البيوض، تلحق الولادةُ الولاده،
تنبت أو تَطايَرُ البذورُ،
والدماء والمياه والاحشاء والجذورْ
دائبة ساخنة تدور
تختزن الصيحة في نسيجها
وتطلق الحياة والرغبة من قلوبها:
العشبُ والهوام والصرصار والفراشةُ
الحلوة والجدجد والضفدع والجاموسة الحبلى
والافعوان الفحلُ والمستنقع الساخن والديدان
حاضرةٌ ساخنةً مملكة الانسانْ
الوحمُ الساخنُ لايكفُّ والتلاقح الساخنُ
والتبادل الحميم للدماءْ
وها هي المشُعّةُ العينينْ،
سيدةُ الحب العظيم ابتدأت طقوسها
مثيرةُ الحيامن المشعلة الحريق في الجسدْ
إشعاعها يأخذني، النهدان فوق رئتيَّ
يصرخان لذة وينفضان ثمراً ووجهها
مشتعل يأكل وجهي ويصيح.
يافحولة الاله هذي ساعة تصنع بين
صخرة وصخرةٍ ولدْ!

تعترك الدماءُ والحجار والجذورُ والرصاصْ
وتستمر في أكواخنا وفي القباب والزروع
الطلقُ والولاده
وتستمرّ في عروقنا الشراهة الصيحة والحضورْ:
الفرح الكبيرْ
رؤيتنا الرَّحِمْ
مزدحماً خصوبة، والفرح الكبيرْ
رؤيتنا الصخورْ
مشقوقة بالخضرة الجسورْ!
ايتها الحياة
مجيدة أنت،
باقية أنت.
ايتها الأمومة المبجلة
لكِ الجلالُ كلُّهُ
لك الدهور المقبله
فاحتملي فداحة الضربة والحرائقْ
ففي لظاها بذرة الزمانْ
فيها جنين الزرع والقدرْ
ومن ضروع حزنك العظيم يستمر العمل العظيم للاله، تستمرّ:

ملحمة البشرْ!

اللهجات العربية
تاريخ وواقع ومستقبل

د. هاشم الطعان

«اعد الدكتور هاشم الطعان هذه الدراسة خصيصاً للاقلام مساهمة منه في واحدة من ندواتها وقد ارتأت هيئة التحرير نشرها بعد تأجيل الندوة استكمالا لفائدة ووفاء لذكرى عالم فاضل من علماء العربية»

في كل لغة نزوع الى التعدد والانقسام وفي الوقت نفسه تشترك اللغات كلها في ميلها الى الالتئام والتوحد.

نجد البذور الاولى للتعدد والانقسام في خصائص الاجهزة الصوتية التي تميز كل جهاز عن سائر الاجهزة لاختلاف التركيب بسبب السن او الجنس او العاهة.. الخ

فأن لكل شخص جهازه الصوتي المتميز الذي لا يلتبس بسواه الا لما ما والابقدر ما يلتبس الخلق فاذا وجد صوتان متشابهان او وجهان متشابهان الى حد كبير اثار ذلك الانتباه وربما لفقت حول ذلك المفارقات والفت القصص.

وانت اذا سمعت اي شخصين يتكلمان دون ان تراهما ادركت فورا نهما شخصان.

ونجد في البيئات المختلفة تأكيد هذا النزوع الى التعدد، فأن كل بيئة تحتوى مواد واشياء تختلف عما تحتويه البيئات الاخرى وتحمل هذه المواد والاشياء تسميات لاتجد البيئات الاخرى حاجة اليها لانعدام مدلولاتها عندها، وهذا ما يؤكده التفاوت الزمني ايضا، وتؤكده عوامل اخرى متعددة ذات تأثير واسع او محدود وقد تجتمع كل هذه العوامل في خلق التعدد وقد يقع التعدد بتأثير فئة منها، وهي تتشابك في تفاعل داخلي معقد فليس سهلا ان نتتبع مساراتها وتفصيلاتها.

اما الميل الى الالتئام والتوحد فتدفع اليه حاجة البشر الى العيش في مجتمعات [1] وحاجتهم بالتالي الى التفاهم بلغة مشتركة، ولم يساهم ذلك في ولادة اللغات القومية فحسب وانما طمح في كثير من الاوساط الى ايجاد لغة عالمية واحدة كالاسبرنتو Esperanto التي اخترعها

لودفيج لازاروس زامنهوف Ludwig Laz arus Zamenhof (١٨٥٩ - ١٩١٧م) [٢]

التعدد كما تقدم يبدأ بالخصائص الصوتية لكل انسان، ثم في تشكل مجاميع لغوية ذات خصائص لكل مجموعة تنضوى كلها تحت خيمة مجموعة واحدة ويطلق على هذه المجاميع في علم اللغة اللهجات (اللغات في المصطلح العربي القديم) فاذا اتيح لاية لهجة ان تبتعد عن امها بحيث يعسر التفاهم بينهما اصبحت لغة جديدة [٤] (لسان في المصطلح العربي القديم). ولست بصدد دراسة نظرية عن الفروق بين (اللهجة) Dialect واللغة Language ولا طرح اراء الدراسين فيها فخلاصة المسألة ان اللهجات لاتقف حائلا دون التفاهم وان اللغات تكون كذلك.

اما بالنسبة للغة العربية فلكي نعرف موقفها من الانقسام والتوحد، يجب اولا ان نلقي نظرة شمولية على تطورها، اى تاريخها منذ فجرها الاول الى الوقت الحاضر، وليس هذا بالامر السهل الهين فان هذا التاريخ يكتنف كثيراً من مراحله غموض وتلفه ظلمات كثيفة، وان اكثر ما يعوق مهمة الدارس في هذا المجال فقدان الوثائق المتعلقة بالعصور القديمة ثم وفرة مايتعلق منها بالعصور المتأخرة.

اننا ندرس العربية في نطاق مهدها الجزيرة في البدء حيث تؤكد ارجح الاراء انها مهد اللغات السامية.

وقد سبق ان درست مسألة اصل العربية وانتهيت الى انها قسيمة اللغة الاكدية القديمة وانها الشطر الذي مكث في الجزيرة بعد رحيل الشطر الاخر (الاكدية) الى بلاد الرافدين واخذت بالاراء التي تؤكد ان العربية تحمل اكثر من اية لغة سامية اخرى خصائص اللغة الام اضافة الى كونها اغنى هذه اللغات بما اكسبته اياها الحياة الطويلة التي تبلغ عشرات القرون والعريضة التي كانت تتنفس في مسافات شاسعة [٥]

ان اقدم اثار العربية التي يركن اليها نجدها في احشاء الاكدية، يقول **الدكتور فؤاد حسنين**: اقدم نصوص عربية وصلتنا هي تلك التي نجدها في اسماء الاعلام الواردة في البابلية الاشورية اعني اسماء حمورابي - وهي ترجع الى حوالي عام ٢٠٠٠ق.م ولما كانت معظم هذه الاسماء عبارة عن جمل اصبح من السهل اليسير فهم او ادراك بعض القواعد النحوية للغة العربية واللغة العربية الشرقية بصفة خاصة او ما يعرف فيما بعد باللهجة التميمية. وقد وصلنا من دراسة هذه العبارات التميمية القديمة تجاوزا الى النتائج الاتية..

١ - الضمير المتصل للمتكلم هو (ي) [٦] مثل عمي اى شعبي او قومي.

٢ - الضمير المتصل الغائب هو (و) مثل اى اسمه وهذه الظاهرة تذكرنا بالصيغة التي مازالت حية في لغتنا اليومية الدارجة اذ يقال (اسمو) بالواو فقط.

٣ - الضمير المتصل للمتكلمين هو (نا) مثل النا اي الهنا... الخ.. [٧]

ولدى هير ودوت (القرن الخامس قبل الميلاد) نجد فيما كتبه عن العرب الفاظا اقتبسها من العربية هي..

١ - Zeira التي ارجح انها من (ازار) وقد وردت بهذا المعنى عند **هيرودوت** [٨]

٢ - Cassia وتعني القرفة [٩] وقد ذكرها اريان ايضا في تاريخة عن الاسكندر (الكتاب السابع - الفصل العشرون) ولم اجدها في العربية ولعلها من الالفاظ المماتة وقد ترجمها **فؤاد جميل** (الزباء) اعتمادا على (معجم اسماء النبات **للدكتور احمد عيسى**) [١٠]..

٣ - Ladanum اللاذن... يقول **هيرودوت** انه يجمع من لحى المعزى حيث يوجد لاصقا مثل الصمغ [١١] ويتفق هذا مع ما ورد في **لسان العرب** (لندن) من انه.. **ندى يسقط على الغنم في بعض جزائر البحر.**

اما سفر ايوب فيخمن ولفنسبن انه كتب في عصر اسرة المكابيم بين ١٤٠ - ٣٦ق.م) [١٢].

فليس يحوى تأثيرات عربية واضحة فقط وانما يرجح قسم من الباحثين ان يكون مترجماً عن العربية [١٣]. ونجد في كتابات تدمر الارامية ملامح واعلاما عربية [١٤].

اما النقوش الثمودية والصفوية واللحيانية فان لغاتها قريبة الى العربية الى الحد الذى حمل اغلب الباحثين على اعتبارها عربيات عصورها اى انها تمثل مراحل في التطور وذهبت الى غير ذلك مما

ساذكره في مكانه.

وفي حوالي القرن الاول الميلادي كتب مؤلف مجهول كتابا بعنوان (طواف حول البحر الارتيرى) اشار فيه الى تعدد السنة سكان ساحل الجزيرة العربية من البحر الاحمر من ميناء لويكة كومه Leuke kome اى البيضاء الى موضع Muza وهو (مخا) والى تعذر فهم بعضهم عن بعض [١٥]

ولدينا معلومات غير قليلة عن لغات الجنوب العربي، المعينية والسبئية والقتبانية والاوسانية والحضرمية تغطي امدا زمنيا طويلا واذكر ذلك للتفاعل الذى تم بين هذه اللغات والعربية [١٦]، واما منذ القرن الرابع الميلادي فلدينا نقوش عربية على ندرتها ثم ينبثق الشعر الجاهلي حتى زمن القرآن الكريم ثم يكون الطوفان شعرا ونثرا فنيا ووثائق سياسية وشرع اللغويون اثر ذلك في تدوين اللغة والنحو ودراستها واصبحت الصورة اكثر وضوحا.

ولست بصدد كتابة تاريخ العربية، وانما اهدف الى دراسة الجانب اللهجي فقط فلن ادخل في تفاصيل تاريخية اكثر الا فيما احتاجه في الجانب الذى ادرسه . . .

ان العربية في تاريخها الطويل اميل الى التماسك، فليست لدينا معلومات اكيدة عن لهجات عربية تطورت الى لغات وما ذكره صاحب (الطواف حول البحر الارتيري) وما نعرفه عن الثمودية والصفوية واللحيانية والنبطية لايجعلنا نرجح ان تكون لغات متطورة عن لهجات عربية فنحن لانقبل هذا كما لن نقبل كونها مراحل سابقة للعربية. لم نقبل كونها مراحل سابقة لعربية الشعر لان الامد الزمني بين اية واحدة منها وبين البداية المعروفة لعربية الشعر لا تسمح بتصور ان يكون كل هذا البون بسبب التطور المألوف [١٧]، ولم نقبل كونها لهجات عربية للسبب نفسه فأن بينها وبين العربية اكثر من فروق بين اللهجات.

ان هذه (اللغات) في ارجح الفروض انما هي (شظايا) سامية لقد بقي تاريخ العربية اللهجي في نطاقه تقريبا يعزز لهجات تحت تأثير شتى العوامل وما ان تستوى هذه اللهجات متميزة الشخصية حتى تعمل اللغة على التفاعل معها وامتصاص خير ما فيها ثم تعود العملية من بدايتها من جديد . .

اقدم ما نستطيع ان نذكره عن اللهجات العربية مايراه الدكتور فؤاد حسنين من ان الاثار العربية في الاكدية تحمل خصائص تميمية نجدية، وقد تقدم نص الدكتور حسنين حول ذلك الا انني اتفق معه على كون هذه الاثار عربية او مشتركة بين اللغتين (لكن وصفها بالتميمية غير مبرر فان الخصائص التي ذكرها عربية ولا تمتاز بها لغة تميم عن لغة الحجاز)، وورود ضمير الغائب المفرد واوا في هذه الاثار انما يتطابق مع العاميات الحديثة ولم يورد له ذكرا في اللهجات القديمة اما ياء المتكلم فالمأثور عن بَني يربوع من تميم انهم يكسرونها عندما يضاف اليها جمع المذكر السالم [١٨] بينما المعروف عن هذه الياء في العربية والاكدية السكون او الفتح مع الاسم احيانا. ولا نملك بعد ذلك شيئا حتى ظهور لهجات القبائل العربية قبل الاسلام ولقد لمسنا اثارها في الشعر الجاهلي [١٩] وفي القراءات القرآنية وقد ادرك اللغويون مرحلة متأخرة من تطورها فدونوا لنا كثيرا من خطا رها على الفصحى قد احتضنت كثيرا من خصائص هذه اللهجات حتى اصبحت من صلبها.

اننا لانستطيع ان نتجاوز هذه المرحلة من تاريخ اللهجات العربية دون الوقوف على رأي خطير طرحه المستشرقان فولرز Volers وسرو Saraum حاولا فيه قصر اللهجات العربية على اثنتين رئيستين، الحجازية والتميمية وقف على اثرها رابين Rabin (٢٠) فقال انه لايعلم الا قليلا عن سواهما ولذلك لايتمكن من اخذ غيرهما بنظر الاعتبار.

ان مجمل هذه الاراء يهدف الى جعل (اللهجتين) التميمية والحجازية (لغتين) لهما خصائص اللغات المتميزة.

وكان اول من تصدى لرابين الدكتور جواد علي فقال تعليقا على كتابه (موضوع الكتاب في الواقع موضوع خطير . . . وهو يرى تقسيم اللهجات العربية الى مجموعتين: لهجات شرقية ولهجات غربية، متبعا في ذلك التقسيم القديم الذي يرجع اللهجات الى اصلين تميم وحجاز ويرى ان لغة الشعر والنثر هي لهجة من اللهجات العربية الشرقية نبتت اصولها في نجد او وقد استعملت في الحجاز وخاصة في مكة، في الشعر والنثر وبهذه اللهجة نزل القران الكريم، اما لغة عامة الناس فكانت بلهجة اهل الحجاز.

وهـذا التقسيم او اى تقسيم اخـر معـروف في الـزمن الحاضر هو تقسيم «كيفي» لايستند الى اسس علمية وحجج قائمة، فما سجل في كتب اللغـة عن اختـلاف اللهجات نوادر، والنادر لا يحكم عليه وهو في الغالب مفردات، والمفردات لا تعطينا فكرة علمية صحيحة عن التركيب والجمل . . . امـا طريقة حايم رابين وامثاله فهي وان كانت تريد السير على المنهج الذى ذكرته ولكنها لا تزال بعيدة . . . لذلـك وجب الحذر كثيرا من التسليم بما ورد في الكتاب من اراء وفيها ما يجب رفضه وليس من العسير تمييزه [٢١] اما الدكتور ابراهيم انيس فقد تحدث في مقدمة الطبعة الثانية من كتابه (في اللهجات العربية) عن كتاب رابين بلهجة ارادها ان تبدو محايدة فقال: (يكفي هنا ان نشير الى ذلك المؤلف القيم الذى ظهر في العام الماضي لاحد المدرسين في جامعة كسفورد) وهو الدكتور «رابين» C. Rabin تحت عنوان Ancient West Arabian وفيه يحاول المؤلف النابه البرهنة على ان غرب الجزيرة العربية قد انتظمته في العصور الجاهلية لغة مستقلة في خصائصها وظهورها وتطوراتها.

ومهما يكن من الامر فقد اطلعنا الدكتور «رابين» على مصادر وروايات لم نقف عليها قبل ظهور كتابه وكان في عرضها دقيقا امينا، مما يستحق الاعجاب والتقدير.

وهكذا جعلت المجاملة الدكتور انيس يخرج بـ (الصمت) عن (لا) او (نعم) اما الدكتور احمد علم الدين الجندي فقد ناقش هذا الرأى باسهاب مفندا اياه بان كلمات الشرق والغرب والحجاز وتميم غير محدودة المعالم وان ثمة لهجات لفروع تميمية وفروع حجازية تخالف امهاتها، وان هناك لهجات عربية للمدن لم تؤخذ بنظر الاعتبار. وقد درس (التشابه) بين المجموعتين و(الاختلاف) بين قبائل المجموعة الشرقية (تميم) فـ (الاختلاف) بين قبائل المجموعة الغربية (الحجاز) فـ (الاختلاف) بين اجزاء القبيلة الواحدة [٢٢]

ان الذى يعنيني من عرض كل هذا ان اقول ان اية من هاتين المجموعتين لم تتطور فتخرج من حدود اللهجة الى حدود اللغة واننا لانعرف اليوم وجود خلف لاية منهما، واننا نكاد لا نجد اثارا لهما الا بعد الدرس والتدقيق والتمحيص ونجد هذه الاثار موزعة على اقطار اللغة العربية (انظر: من اصول اللهجات العربية في السودان ـ دراسة مقارنة في اللهجات العربية القديمة واثارها في السودان عبد المجيد عابدين ١٩٦٦) وانظر (لهجة البدو في اقليم ساحل مريوط ـ الدكتور عبد العزيز مطر ص ٢٥٦) اذ ذكر من خصائص هذه اللهجة ظاهرة التخلص من تحقيق الهمزة من الظواهر التي احتفظت بها اللهجة من لهجات القبائل الحجازية. وذكر الامالة لديهم وقد رويت عن قبائل تميم ومن جاورهم من سائر اهل نجد كاسد وقيس وهاتان الخصيصتان مما تمكن ملاحظته ايضا في لهجات شطر من مدينة الموصل وتكريت وعانه الان.

ما الذي صان العربية من التعدد والانقسام؟ ان تاريخها القديم يفسر شيئا من ذلك فان بقاءها في الجزيزة وفي مناطق حصينة من الجزيزة دفع عنها كثيرا من تأثيرات اللغات الاجنبية، وحركة القبائل العربية الدائبة وتواصلها عن طريق الاحلاف واللقاء في المواسم الدينية والتجارية في الاماكن المقدسة وفي الاسواق كل ذلك اعان العربية على التماسك على ان ابرز هذه العوامل هو الشعر العربي وسيرورته التي جعلته يدور على السنة كل العرب بصرف النظر عن قبيلة قائلة والشعراء صيارفة اللغة. قال الخليل بن احمد الفراهيدي (الشعراء امراء الكلام يصرفونه انى شاءوا، وجائز لهم مالا يجوز لغيرهم: من اطلاق المعنى وتقييده، ومد مقصوره وقصر ممدوده والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته، [٢٣].

وقال بعده ابن فارس: (الشعر ديوان العرب، به حفظت الانساب وعرفت المآثر ومنه تعلمت اللغة)

واضاف: (والشعراء امراء الكلام يقصرون المدود ولا يمدون المقصور (؟) ويقدمون ويؤخرون يومنون ويشيرون، يختلسون ويعبرون ويستعيرون)

واستدرك: (فاما لحن في اعراب او ازالة كلمة عن نهج صواب فليس لهم ذلك) (٢٤) وهذا ما ذهب اليه فندريس متحدثا عن كبار الكتاب، قال: (كبار الكتاب يصنعون بالكلمات ما كان يصنعه الملوك القدماء بالنقود، يفرضون القيمة التي يريدونها ويحددون لها السعر الذي على كل فرد ان يقبله) [٢٥]

فقد كان للادب دوره في حفظ تماسك اللغة وتحديد لغة ادبية موحدة في عصر من عصور المخاض التي تتوج التحولات الداخلية بتحول واحد بارز.

ان هذا يذكرنا بما فعله دانتي للغة الايطالية: فقد كان دانتي بشيرا بعهد جديد ففي (الوليمة) يقول: (لما علمت ان شيشرون صنف كتابا عرض فيه لعزاء ليلبوس في بحثه عن الصداقة . . .

اقبلت على قرأته واستطعت ان افهم مضمونه على قدر ما تسمح به معرفتي للغة اللاتينية الكلاسيكية، وان كان من العسير ان انفذ الى مراميه منذ الوهلة الاولى كان هذا ايذانا لعبقرية دانتي ان تجد منفذاً اخر غير اللاتينية الكلاسيكية.

وفي عام ١٣٠٤م او١٣٠٨م اصدر كتابه (بلاغة العوام) الذي لم يستكمله، وفيه درس الخصائص الرئيسية للهجات الايطالية الاربع عشرة . . . وخلص الى نبذها بما فيها لهجة مقاطعته توسكانا بوصفها عاجزة عن توفير اللغة الايطالية المشتركة التي كان يصبو اليها كان هذا رأى دانتي اللغوى، الا ان اللهجة التوسكانية وبسبب دانتي الشاعر اصبحت في الايطالية الفصحى. صحيح ان الباحثين يرجعون تفوق لهجة توسكانا الى انها كانت بحكم موقعها المتوسط في ايطاليا ابعد عن التأثر بلهجات الغزاة البرابرة والى مركز توسكانا السياسي والمالي في المجتمع الايطالي لكنهم لا يملكون الا ان يضيفوا الى هذه الاسباب (ظهور شعراء ممتازين من التوسكان قالوا الشعر بلهجتهم العامية [٢٦] وليس بعيدا عن هذا المثال دور شوسر Chaucer في توطيد اللغة الانكليزية [٢٧].

ودور مارتن لوثر حين ترجم الكتاب المقدس الى الالمانية اذن فقد كان للادب العربي في الجاهلية اثر حاسم في ايجاد اللغة الادبية التي جاء بها القرآن الكريم بعدئذ والتي ظلت حية الى الان.

بعد انقضاء العصر الجاهلي وانبثاق الاسلام شرعت العربية تمر بمرحلة كثيرة التعقيد من تاريخ تطورها فقد اتسعت رقعتها اتساعا رحبا وكانت قد صفت الحساب او كادت مع اللغات الاخرى في الجزيرة الا اسارا من اللغات اليمنية بقي منها ذماء تماسكت العربية اذن ورسخت تقاليد اللغة الادبية الموحدة ثم هاهي تنطلق وهي حاملة معها اجنة التعدد والانقسام من جديد، وقد بدأ ذلك بالقران الكريم نفسه لولا تدارك الدولة المسألة بجمعها الامصار على مصحف موحد القراءة ولعل ذلك لو لم يكن لتغير الكثير من تاريخ العربية، ومن هنا كان للقران دور فعال في التوحيد والحفظ فهو على رأس العوامل التي حفظت العربية من الاندثار اولا وحفظتها موحدة ثانيا ومدت نفوذها وتأثيرها الى افاق شاسعة المدى. لكن تشبث المجتمع القبلي باواصره القديمة جعل مجتمع المدن نفسه يقام على اسس قبلية، كان هذا في تخطيط المدن القديمة وما زالت مدن واحياء حديثة تحمل اسماء قبلية [٢٨] وترسبت الاثار اللهجية القبلية في البيئة الجديدة ورفدتها روافد من اللغات السابقة التي اجتاحتها العربية ومن اللغات المجاورة ومن التلاقح الحضاري الذى يأتي بـ (الاشياء) مع اسمائها.

كانت رقعة العربية قد اتسعت وعوامل التعدد قد ازدادت في المواقع التي حلت فيها العربية محل لغات اخرى بشكل خاص فان تعريب هذه الاقطار لم يتم دون تأثر العربية باللغات السابقة، هكذا ولدت لهجات جديدة. وان كانت لهجات الجاهلية وصدر الاسلام قد نسبت الى القبائل فان اللهجات بعد ذلك نسبت الى الامصار والمدن وذلك يعكس تبدلا في نهج الحياة انعكس على اللغة كما انعكس على كل مظاهر الفكر.

ومرت القرون، وانسحبت العربية من اقطار زال عنها السلطان السياسي العربي كالاندلس وفارس ولكنها لم تنسحب حتى خلفت اثارا عميقة في اللغات التي خلفتها

واستمرت اللهجات تتطور وترضخ لتأثيرات جديدة وتتفاعل فيما بينها الا ان تفاعلها مع الفصحى كان وحيد الجانب كانت ترضع من الفصحى وتحتفظ بمواد منها اضاعتها الفصحى نفسها بهجرها لكن لم تكن الفصحى تفسح اي مجال لتأثيرات اللهجات.

ومع تيقظ سدنة اللغة لصد اى ريح تغيير تهب فان حيوية العربية استطاعت ان تغنيها بالجديد الضرورى الا ان الشقة بعدت بين الفصحى وبين اللهجات التي وصمت منذ وقت مبكر بكونها (لغة العامة) ومن اجل كبح جماح هذه العاميات الفت عشرات الكتب في (لحن العامة) وقد اصبحت هذه الكتب بعد ذلك مصادرنا في دراسة هذه العاميات في شتى عصورها.

بقيت هذه العاميات بمنأى عن الحمى الذى التجأت اليه العربية الفصحى الا لماما كانت تطل برؤسها الى هذا الحمى فتنفيها عنه جهود اللغويين ضمن حركة استمرت حتى الان دعاها (يوهان فك) حركة تنقية اللغة.

ولم تجد هذه العاميات مناصا من ان تعيش حيواتها الخاصة فشرعت تنتج ادابها، لكنها لم تستولغات مستقلة الا ما كان من لهجة مغربية ندت الى جزيرة في عرض البحر فكانت لغة ريف (مالطة).

يقول الدكتور علي عبد الواحد وافي:

(تكلمت مالطة في العصور القديمة وفاتحة العصور الوسطى لغات كثيرة اشهرها الفينيقية والبونية.. القرطاجية..

واخر لغة انتقلت الى مالطة كانت اللغة العربية متمثلة في لهجة من اللهجات العامية المغربية السائدة في شمال افريقيا. غير ان هذه اللهجة قد احيطت بظروف تختلف كل الاختلاف عن الظروف التي احاطت بسائر اللهجات العربية فسلكت في تطورها منهجا يختلف كل الاختلاف عن منهج اخواتها. وذلك ان انعزالها عن الوطن العربي، وانتشارها في بلد مسيحي، وكثرة احتكاكها باللغة الايطالية المجاورة لها. وخضوع مالطة لحكم الانكليز وكثرة من يفد اليها ويمر بها من الاجانب وانتماء هؤلاء الاجانب الى شعوب مختلفة وتكلمهم شتىء اللغات...

كل ذلك قد وسع من هوة الخلاف بينها وبين اللهجات العربية الاخرى فبعدت عنها بعدا كبيرا وفقدت كثيرا من مقوماتها، وتأثرت بطائفة كبيرة من اللغات الاوربية وخاصة الايطالية والفرنسية والالمانية والانكليزية، وانتقلت اليها مجموعة كبيرة من مفردات هذه اللغات وامتزجت هذه العناصر الدخلية بالعناصر الاصلية كل الامتزاج فتألف من مجموع ذلك كله مخلوق عجيب في عالم اللغات.

حتى ان الكلمة الواحدة منها تتألف احيانا من اصلين احدهما عربي والاخر اعجمي من ذلك مثلا ليبيرانا Liberana اى نجنا وخلصنا فهي مؤلفة من الفعل الفرنسي Librer بمعني حرر او خلص والضمير العربي لجماعة المتكلمين.. ويندر ان نعثر على مثل هذا الخلط في اية لغة اخرى من لغات العالم.

ولا يزال اللسان المالطي على الرغم من هذا كله محتفظا بكثير من خصائص اللهجات المغربية التي انشعب عنها. ومن اظهرما بقي فيه من هذه الخصائص طريقة امالة الالف المتوسطة في معظم الكلمات.. فكلمة باب مثلا ينطق بها

في مالطة بامالة الالف على طريقة اللهجات المغربية baibe واللهجة المالطية هي اللهجة العامية العربية الفذة التي ارتفعت الى مصاف لغات الكتابة. وقد تم لها ذلك في القرن التاسع عشر فمنذ ذلك العهد تطبع بها الكتب والصحف والمجلات وتدون بها الرسائل وبالجملة تستخدم في جميع الاغراض التي تستخدم فيها لغات الكتابة. وهي كذلك اللهجة العربية الفذة التي تدون بحروف لاتينية.

ولا تكاد تستخدم هذه اللهجة الا في القرى، اما في المدن المالطية فمعظم الحديث يجري فيها بالايطالية او الانكليزية [٢٩]

فتجربة المالطية اذن تجربة فذة ولن نخشى ان تتكرر لان العصر قد تبدل ولان اللهجات العربية تعيش الان على ارض عربية متواصلة مع الفصحى ولن تقفز الى جزيرة اخرى في عرض البحر. وان فعلت فلن تأبه لما تتمخض عنه قفزتها لاننا لن نخسر شيئا.

هذا تخطيط اولي لتاريخ اللهجات العربية اما تفصيل ذلك فنجده في مؤلفات الاقدمين الكثيرة ـ على ضياع الشطر الاعظم فيها ـ ولم يقصر المحدثون من عرب ومستشرقين في هذا المضمار فألفت الكتب الكثيرة عن اللهجات العربية القديمة وعن اللهجات (العاميات) العربية الحديثة.

وقد نشبت معارك ضارية حول هذه العاميات ندعا نفر من الدارسين الى تطويرها والكتابة بها لتؤول الى ما الت اليه العاميات الاوربية التي اصبحت لغات كا لانكليزية والفرنسية والالمانية والايطالية، وما ان اطلت هذه الدعوات برؤوسها حتى هب الذين يرونها دعوات مشبوهة تتظاهر بالعلمية والموضوعية وتستهدف وحدة العرب وتعمل على ترسيخ التجزئة.

وبين هؤلاء واولئك دأب الدارسون المخلصون يدرسون هذه العاميات على جزع من ان يفوت أوان دراسة قسم منها قبل اندثارها ذلك ام مثل هذه الدراسات اصبحت ضرورية ومهمة، فهي واقع لابد من دراسته حتى حين نعمل على ازالته.

فهذه اللهجات الحديثة تعين على حل كثير من المشاكل في اللغة ولهجاتها القديمة وتوضح كثيرا من الابهام وتميط كثيرا من الغموض في الجوانب الحضارية وكثر من هذا وذاك فهي تحتجن كثيرا من الالفاظ الفصيحة التي سبقت الاشارة الى ان الفصحى هجرتها وظلت العامية تستعملها ذلك لان الفصحى آلت او كادت الى لغة كتابة وطقوس دينية بينما تتمتع العاميات بحيوية لغة الحديث اليومي والفاعلية الدائبة اكثر مما تستطيعه الفصحى في عصور انزوائها في الجوامع وبعض المجالس الادبية تدفع باليدين عن وجودها بعد ان هبت عليها عواصف المغولية والاسبانية من شرق وغرب ثم كلكلت عليها الهيمنة العثمانية قرونا ثم حاولت اللغات الاوربية التي جاءت مع الاستعمار اجتياحها كانت العربية مشغولة اذن، بان تكون اولا تكون، فكانت مسألة التفريط بهذه اللفظة او الاستنامة عن تلك وخزنها في المعجمات محنطة، كان مثل هذه المسائل اقل شأنا من المعركة الكبرى كانت العاميات حينذاك معتصمة احيانا بالبوادى او محمولة مع البضائع على قوافل التجار او دائرة على السنة اطفال يلعبون في حارات الاحياء او منسابة على السنة عجائز يلقن احفادهن القصص.

كانت العاميات اذن تملك الفرص للنشاط ولتسييج الفصحى وهي تصارع لذا لا اجد من العجب ان اسمع لفظة (صكة عمي) وتعني وقد الهاجرة على السنة اخر الجاهلين واخر عهدى باستعمالها في الفصحى يعود الى القرن السادس الهجرى حين التقطها الميداني في (مجمع امثاله) وهي في الرمق الاخير، وان اجد عجائز الموصل يستعملن كلمة (عدّان) بمعني زمان وعهد وفي علمي ان اخر من استعملها من الفصحاء كان الفرزدق في قوله:

اتبكي امرءا من ال بيسان كافرا
ككسرى على عدّانه او كقيصرا

وكذلك (البرجد) الكساء الغليظ فقد الح المعرى في ذكره فقال:

تقول عرس الشيخ في نفسها ... لاكنت ياشر خليل صحب
انفع منه عندها برجد ... اذهب قراً او سقاء سحب

وقال:

واضعف من تلقاه من ال ادم ... اذا ما شتا يبغي وقودا وبرجدا

وقال:

يكفيك صيفك من ثيابك ساتر ... واذا شتوت فقطعة من برجد

وبعد المعري ذهبت العاميات بهذه اللفظة.

وكذا الامر في (الروال) بمعنى اللعاب. قال المعري:

وقد ذابت بنار الحقد منها ... شكائمها فما زجت الروالا

وقال:

وكل وجيهي كان رؤاله ... تحدر من عطفية فوق حزامه

وقال:

تجاوزه بالوثب كل طمره ... تمازج في فيها دم ورؤال

وقد ذكر المعرى الاثا في جمع الاثفية وهي احجار الموقد فقال:

دهماء راكبة ثلاثة اجبل ... عظما وان حسبت ثلاث اثافي

وقد ادركنا امهاتنا يستعملن (الاتفاية) موقدا للطبيخ وقد ذكرها زهير بن ابي سلمي ايضا في معلقته فقال:

اثا في سفعا في معرس مرجل ... ونؤيا كجذم الحوض لم يتثلم

وقد احتفظت العاميات بالنؤي ايضا بصيغة القلب المكاني فسمته (الوني) ومن امثالهم (ال مايوني يغرك) [٢٩].

والان ما هو واقع اللغة العربية؟

اذا نظرنا الى الخارطة اللغوية للبلاد الناطقة بالعربية فماذا نجد؟ ان الازدواجية اللغوية التي تتجاذبها الفصحى والعامية ظاهرة تشترك فيها كل اللغات، لكن ما تشكومنه هو البعد الشاسع بين الفصحى والعامية لاسباب كثيرة تقدّم ذكرها وقد زادها تأثير تفشي الامية. الا ان العربية الفصحى قد خرجت من مكامنها التي إنزوت فيها، منذ فجر النهضة الحديثة وراحت تتفاعل مع الحياة مجددا وقد اتسعت دائرة الذين يفهمونها واخذ عدد الاميين يتقلص الا اننا مازلنا نرى ـ وفق قوانين التطور نفسها ـ عوامل التعدد في

الفصحى نفسها فنرى الاختلاف في :

١ ـ تسمية الجديد من مظاهر الحضارة فان هناك من يعربه وهناك من يترجمه وفي حالة الترجمة لايكاد يتم الاتفاق على لفظة واحدة لاختلاف الاقطار وتعدد المترجمين فكلمة Telephone عربت (تلفون) واشتق منها فعل احيانا وترجمت (مسرة) و(هاتف).

وكلمة Television عربت بـ (تلفزيون) واقترح لتعريبها (تلفاز) ولترجمتها (مرناة).

وكلمة Typewriter ترجمت (الـة كاتبة) و (طابعة) و (مرقنة) وهناك الفاظ ترجمها العرب منذ عصور الترجمة العباسية كـ (Physics) ترجموها بـ (الطبيعة) لكن الترجمة الحديثة عربتها بـ (فيزياء) وشاعت ان محاولة دراسة لفظة من هذه الالفاظ التي تفاعلت فيها اللغات يمكن ان تلقي ضوء على جانب من هذه المسألة.

فالعرب في الجاهلية وصدر الاسلام لم يحتاجوا الى حوانيت بيع الاطعمة فقد تكفل القرى باطعام المسافرين لذا لم تحتمع اللغة الى كلمة تطلقها على مثل هذا الحانوت فلما انتقلت اللغة الى مرحلة الاستقرار الحضرية واتسعت المدن ولم يعد من الممكن ان يقرى جميع الوافدين على البصرة وبغداد ودمشق . . . الخ

كان لابد من وجود من يبيع الاطعمة فولدت كلمة (خباز) و(شواء) و(صاحب الحلوى) بمعان اصطلاحية جديدة وما زال الامر كذلك حتى جاءت اللغة التركية ايام الهيمنة العثمانية بكلمة (لوقنطة) التي ارجح انها قد استعارتها ولا ادري من اية لغة، وشاعت هذه اللفظة زمنا ثم تزحزحت ثم انسحبت تاركة مكانها لكلمة (مطعم) العربية الجذور التي شاعت حتى في لغة الحديث وماتت كلمة (لوقنطة) هنا، واخر معقل لاذت به، اعلان اظنه مازال باقيا، مخطوط على جدار في الزقاق الواقع وراء المالية بقي الاسم (لوقنطة) هناك وزال مسماه.

وفي مصر ما زالت الصيغة العامية (لوكانده) شائعة اما في تركيا، في استانبول فقد لاحظت كلمة (لوكاندة) لكني لاحظت ان Restaurant الفرنسية اخذت تزاحمها في عقر دارها مراعاة للوضع السياسي لاستانبول.

٢ ـ ان تعدد الهيئات اللغوية في البلاد العربية دون تنسيق جدي يلعب دورا في تشجيع الفصحى على التعدد، فبعد ان كان لدينا ثلاثة مجامع، جاءت موجة من الميل الى الالتئام فكان (اتحاد المجامع) لكن هذا (الاتحاد) مازال غير فاعل. وقد زادت المجامع فاصبحت خمسة في البلاد العربية واضيف اليها سادس (في الهند).

هذا بالنسبة للفصحى واقع لايبعث على التشاؤم فليست لدى الفصحى فرص كافية ليتطور ميلها الى (التعدد) بحيث يغدو (انقساما)

اما العاميات، فان الواقع السياسي والاجتماعي والتحرك البشري وتعدد البيئات كل ذلك قد باعد الشقة بين هذه العامية او تلك، فكان لكل قطر عاميه، ولكل مدينة في القطر الواحد عاميه ولكل حي داخل المدينة الواحدة عامية.

وما دامت اللغة القومية (الفصحى) بخير فلا بأس عليها من تعدد العاميات الا ان ثمة اسئلة تطرح نفسها بالحاح ولابد من محاولة الاجابة عنها.

١ ـ الا يمكن القضاء على العاميات لصالح الفصحى؟

٢ ـ ماهو موقفنا من اداب هذه العاميات؟

٣ ـ الا يخشى من تطورها او تطور بعضها الى لغات مستقلة؟

١ ـ ان القضاء التام على ازدواجية اللغة غير ممكن للاسباب التي استعرضها البحث من وجود عوامل التعدد.

٢ ـ لقد اضطر العوام ـ بالمعنى اللغوى ـ الى التعبير عن انفسهم بانتاج اداب باللغة التي يفهمونها (العاميات) بعد ان اقيمت الحواجز والسدود بينهم وبين الفصحى بسبب الامية والواقع الاجتماعي، وللصدق الفني الذى تتمتع به هذه الاداب او الجيد منها فقد وجدت لها جمهورا، ولسعة جمهورها لجأ قسم من المثقفين الى التعبير بها فنحن نجد شعرا عاميا لاحمد شوقي واحمد رامي وبيرم التونسي. والاخوين رحباني و(الشعراء الشعبيين) في العراق.. الخ انخشى ان يولد (دانتي) من بين شعراء العاميات فيرقى بها من (لهجة) الى (لغة)؟

ان ولد (دانتي) احدى هذه العاميات فاننا لانستطيع ان نحول دون التطور المحتوم؟.. لكن (دانتي) لم يكن موهبة عظيمة فحسب، حيثما ولد اوجد لغة، ان (دانتي) الذي يجسد مثل هذا

التحـول هو ابن لظـروف وملابسات وتفاعل لا نجد ايا من مقوماتها في اللهجـات العـاميـة. وحين تولد موهبة ادبية كبيرة لاحداها فانها لن تكون اكثر من شخصية منشد حاذق، ولن يكون صواة تشير الى خط الحدود.

اذن انشجع مثل هذه الاداب ونحن مطمئنون؟..

اعتقد ان كلمة (تشجيع) ليست دقيقة. اننا لن نفتعل ايجاد هذه الاداب ولن نقف في طريقهـا ويجب ان يعني النقـد بالجيد منها على الا تتوقف عن لحظة جهودنا التقريب بين الفصحى والعامية بسحب العامية الى مواقع فصحى.

٣ - خلال استعـراض تجربـة ولادة اللغـة الايطـالية اجيب عن هذا السـؤال: كانت تجربـة فذة ولن تتكـرر ما لم تنقلب موازين كثـيرة وتقتلع جذور واسس، وهذا بعيد الوقوع.

الهوامش:

١ - ان اللغـة اصـلا وجـدت مع اجتماع اول انسانين وحاجتهما الى التفاهم على امر ما.

٢ - منـذ التقى شخصـان يتكلمان لغتـين مختلفتين فلابـد انهما فكـرا في (اعادة) الاتصـال اللغـوى بينهما. على ان القضية تطورت من (الترجمة) الى محاولة ايجاد لغـة عالميـة مشـتركة، يقول جورج مونين: (هناك قضية لغوية ظهرت فجأة فيما يبـدو ابـان القـرن السـابع عشر وكان لها فيما بعد شأن كبير: وهي مسألة اللغات العالمية المصطنعة، فقد سعوا الى ايجاد «لغة فلسفية».....

وعنى بهذا الموضوع عناية جادة كل من ديكارت وسيوبيوس ولدويك ود الغاربو وبيـك ودلكس والقس دانجـو والفيلسـوف لايبتينـز..) تاريـخ علم اللغـة منذ نشأتها حتى القرن العشرين -

ترجمة د. بدر الدين القاسم ص ١٣٧.

٣ - يقدم التصور البدائي خيالا خصبا لتواصل اللغات البشرية فقد ورد في حياة الحيوان للدميرى (١/ ٤٣):

حكى ان بعض الملوك حمل اليه انسان ما فاراد الملك ان يعرف حاله فزوجه امرأة فأتاه منها ولد يفهم كلام ابويه فقال للولد: مايقول ابوك؟ قال..»

٤ - تعطينـا اسطـورة (بلبلة الالسن) التي يربطهـا الخيـال بقصة بناء (برج بابل) اقدم تصور بشرى لتعدد اللغات.

٥ - الادب الجاهلي بين لهجات القبائل واللغة الموحدة.

٦ - اكثر من هذا فان ضمير المتكلم المتصل بالاكدية يطابق الضمير العربي في انه قد ياتي مفتـوحـا مع الاسـماء، وتضـاف اليه نون الوقاية مع الافعال **Moscoti and others An Introduction to the Comparative Crammar of the Semitic Language P. 106**

٧ - اللغة العربية - د. فؤاد حسنين (مجلة معهد البحوث والدراسات العربية) - العدد الرابع ١٩٧٣م ص ٣٧ - ٣٨.

The Creek Historians, Herodotus, translated by Raulinsons

٩ - **OP. cit III 110**

١٠ - مجلة سومر - المجلد ٢١

١١ - **Herodotus III, II2**

١٢ - تاريخ اللغات السامية ص ٩٠ وهناك اراء تجعل كتابته متقدمة على ذلك. انظر تاريخ العالم ١/ ٦٦)

١٣ - تاريخ اداب اللغة العربية - جرجي زيدان (بيروت) ج، ص ٢٧ - ٢٨

١٤ - العرب قبل الاسلام - جرجي زيدان (ط ٣) ص ٨٥

١٥ - عن: د. جواد علي - لهجـات العـرب قبـل الاسلام (ضمن. الثقـافـة الاسلامية والحياة المعاصرة) ص ٣١٣.

١٦ - انظر كتابي (تأثر العربية باللغات اليمنية القديمة)

١٧ - ونحن في الـواقـع لا نملك نصـوصـا كافيـة من هذه اللغات تسمح بتصور واضح لها.

١٨ - خزانة الادب (ط هارون) ج ع ص٤٣١ - ٤٣٧

١٩ - انظر كتابي (الادب الجاهلي بين لهجات القبائل واللغة الموحدة)

٢٠ - **Ancient West Arabian**

٢١ - مجلة المجمع العلمي العراقي - المجلد الثاني.

٢٢ - اللهجات العربية في التراث ص ٣٣ - ٥٥

٢٣ - زهر الاداب ٣/ ٦٨٧

٢٤ ـ الصاحبي ص ٧٥

٢٥ ـ اللغة ـ ترجمة الدواخلي والقصاص ص ٣٤٢

٢٦ ـ تاريخ علم اللغة ـ جورج موتين ص ١٠٩ و ١١٢ مقدمة الترجمة العربية لـ (الكوميديا الالهية).

٢٧ ـ يقول جسبرسن: (في عصر الانكليزية القديمة) اختلفت لغة الشعر، كما رأينا اختلافا كبيرا عن لغة النثر العادى. كانت اللغة الشعرية القديمة لقرون قليلة بعد الفتح النورماندى منسية تماما، ولم تنم اخرى جديدة في العصر الانكليزي الوسيط، ولو انه كانت ثمة تقاليد مزيفة استعملها بعض الشعراء. تماما مثل تلك السخرية في «سيرثوباس» لجوسر، جوسر نفسه لم تكن لديه صيغتان متميزتان واحدة للنثر واخرى للشعر ماعدا هذه التغيرات الصغيرة التي لا مناص منها والتي يمليها الايقاع والقافية.

to Jespersen, growth and Structure of English Language (Ninth Edition) P. 213

٢٨ ـ نجد مثلا في بغداد محلة (البوشبل) و(بني سعيد) وفي الموصل محلة (خزرج) و(العكيدات) و(البونجمة) والى وقت قريب كان يطلق على (محافظة الانبار) (لواء الدليم) وعلى (محافظة ذي قار) (لواء المنتفق).

٢٩ ـ لاستاذنا الدكتور ابراهيم السامرائي عناية بدراسة بقايا الفصاح في العامية.

قضاء باريس

للقاص الانكليزي: ليونارد ميريك   ترجمة: مجيد ياسين

في صيف عام لاينسى، ولكن التاريخ لايهم، تودد روبيشون وكانكار سوية الى الآنسة برويت. كانت الآنسة برويت ممثلة آسرة وكان روبيشون وكانكار أشد الممثلين الفكاهيين إضحاكاً وكان الثلاثة أعضاء في «المسرح الفائق»

كان روبيشون معبود الجمهور حتى أنهم كانوا يضحكون قبل أن يتفوه بأولى كلمات دوره.

وكان كانكار ذا شعبية واسعة فمجرد سكوته كان يجعل المتفرجين يغرقون في الضحك.

فاذا استبعدنا المنافسة المهنية بينها، وجدناهما صديقين حميمين ولو أنهما كانا مغرمين بنفس السيدة. ولاشك أن مرد هذا حقيقة أن السيدة ماكانت لتخص روبيشون الجبار بمودة اكثر مما تبديه لكانكار النحيف. كانت تعبث معهما على حد سواء وكانت تشجعهما بنفس الدرجة ـ واخيراً حين ضايقها كلاهما الى درجة لاتطاق وعدت، وهي في نوبة مزاج، بأنها ستتزوج أفضلهما تمثيلاً.

ياللسماء ! مامن ممثل على خشبة المسرح، مامن ناقد في الصحافة، يستطيع أن يقرر أي الممثلين أفضل من صاحبه. سوزان برويت وحدها كانت قادرة على إبقاء أي منهما معلقاً بين الجنة والنار.

غمغم روبيشون بلهجة المغلوب على أمره:

ـ ولكن كيف نقرر هذا الأمر ياسوزان؟

من ترضين بحكمه؟

قالت سوزان بلهجة قاطعة :

ـ باريس ستكون الحكم. نحن في خدمة الجمهور. سأرضي بحكم الجمهور!

طبيعي أنها كانت جميلة مثل صورة، والا لما كانت تستطيع أن تفعل كل هذا.

إنسحب كانكار المسكين وغرق في حلم يقظة وكذا فعل روبيشون. وتأمل كانكار الأمر فرأى أن المرأة تصرفت على هذا النحو انطلاقا من مكانتها الكبيرة لديها. وكان روبيشون في نفس الرأي. لقد صفق الجمهور لكليهما ولم يكن كريماً نحو أحدهما اكثر من الآخر ـ ان انتظار حكم باريس عليهما يبدو مثل تأجيل للأمر الى أجل غير مسمى. ولم يلح أي سبيل للخلاص أمام كانكار كذلك لم يجد روبيشون سبيلاً.

قال الأخير حينما كانا جالسين على ناصية مقهاهما المفضل قبل يوم أو يومين من بدء العطلة السنوية :

ـ دعنا، ياعزيزي، نناقش الموضوع بروح ودية . هاك سيكارة! أنت ممثل ولذلك تعتبر نفسك أكبر موهبة مني . أنا أيضاً ممثل . . وأنا اعتبرك أقل موهبة مني . دعك من وجهة نظرنا الفنية! ولكننا اناس خبرنا الحياة وعلينا كلينا، أن ندرك أننا قد نمضي في اضحاك الناس الى آخر يوم من حياتنا دون أن يتفوق أحدنا على الآخر . عزيزي ان املنا في اجتياز هذا الامتحان يكمن في تنويع الادوار ـ فعلى من يريد الفوز أن يبز نظيره في الادوار الجادة!

وتطلع الى صاحبه بنفس مطمئنة، ذلك لأن كانكار ذا الشكل الغريب قد صممه الخالق ليكون ممثلاً كوميدياً .

قال كانكار :

ـ أصبت !

وتأمل صديقه برضا، فقد كان من المستحيل أن يتخيل روبيشون السمين في دور تراجيدي . وتابع روبيشون كلامه :

ـ أرى نقطة ضعف واحدة في الخطة الادارة لن توافق على اعطائنا فرصة . أليست هكذا الحال في المسرح دوما؟ المرء ينجح في نوع من الادوار فيكتب عليه أن يمثل ذلك الدور طيلة حياته لو أنني كنت حققت نجاحي الأول بدور غير ميلودرامي . . . أعتقد بأني كنت سأمضي بأداء دور الأوغاد الميلودراميين طيلة حياتي الذي حدث أني نجحت جداً كممثل كوميدي ولذلك فلن تجد أحداً يؤيد أو يدعم كوني قادراً على أداء أدوار أخرى غير الكوميدية .

فأمن كانكار على كلامه قائلاً :

ـ حالك مثل حالي طيب، اذن . . ماذا تقترح؟

فكر روبيشون :

ـ ماداموا لايسمحون لنا بأن ننصف أنفسنا على خشبة المسرح فعلينا أن نبحث عن فرصة خارجه .

ـ تمثيل على نطاق خاص؟ جيد! ولكن اذا كان خاصاً فكيف تحكم باريس عليه؟

فغمغم كانكار :

ـ آه، هذا حجر عثرة حقاً .

راحا يرشفان شراب المائدة بلا استمتاع . والتفتت رؤوس كثيرة صوب الطاولة الصغيرة التي جلسا إليها وقال المارة : « هذان كانكار وروبيشون . . يالله ماأظرفهما! » ولم يخطر على بال أحد أي غم كان يملأ قلب المضحكين .

زفر كانكار وقال أخيراً :

ـ ماالعمل إذن ؟

هز روبيشون كتفيه وقطب حاجبيه وكان الاثنان مستغرقين بالتفكير بحيث لم يلاحظا أن أحد المارة تعرف عليهما بلمحة خاطفة فتوقف وراح يرقبهما بنظرة ثابتة . كان عملاقاً ضخم الجثة ملفوفاً ببدلة سوداء كالحة . وسرعان ماتقدم منهما، وكأنه وجد الشجاعة الكافية في نفسه، وقال :

ـ ايها السيدان، ارجو المعذرة عن تطفلي ـ باعث يدفعني الى طلب مشورتكما الفنية! حالتي لاتسمح لي بأن أدفع أجوراً عالية أتسمحان لي بعرض مشكلتي؟

رد عليه روبيشون :

ـ نحن مشغولان، أيها السيد، ببحث موضوع أدوارنا الأخيرة . سيكون من دواعي سرورنا أن نستمع اليك في وقت آخر .

فألح القادم الجديد قائلاً :

ـ وأسفاه! الوقت يحاصرني أنا، الآخر، أفكر بدوري الأخير ـ وهو الدور الوحيد في حياتي الذي يعتمد على الكلام، ولو أني لبثت «أظهر» أمام المشاهدين طيلة عشرين عاما .

فقال كانكار عابسا :

ـ ماذا؟ كنت «نجما» لمدة عشرين سنة؟

فأجاب الغريب بنبرة جافة :

ـ كلا ياسيدي . كنت الجلاد الرسمي وأنا في طريقي لالقاء محاضرة عن فظائع الوظيفة التي استقلت منها .

فحدق الكوميديان بالرجل مرعوبين . وبدأ ظله المنعكس على أرضية الناصية مثل حد المقصلة . ومضى الرجل قائلاً :

ـ أنا جاك رو . أنا مقدم على تجربة الدور الجديد في (آبفي سوبرا) في الاسبوع القادم وأنا أعاني مما تطلقون عليه، أيها السادة «الخوف من خشبة المسرح»، أنا الذي لم أعرف معنى الانفعال من قبل! أليس هذا غريباً؟ كلما تدربت على حركة الصعود الى المنصة شعرت بأني مجرد أذرع وسيقان سائبة . ماكنت من قبل أتذكر ذراعي وساقي . كان كل إهتمامي يتركز على رأس المحكوم بالاعدام . حسنا . جاء الى بالي إنكما قد ترضيان باعطائي بعض ارشادات في كيفية التصرف لعل درسا واحدا يفي بالغرض .

قال روبيشون :

- إجلس لم هجرت وظيفتك الرسمية؟

فأجاب رو :

- لأني أفقت على الحقيقة لم أعد أقتنع بعقوبة الاعدام،إنها جريمة يجب إلغاؤها.

- أزمة ضمير، ها؟

- تلك هي .

قال روبيشون :

- حسن ! ماالعبارات الدراميه التي قد تحملها المحاضرة! عم ستتحدث؟

- ستتناول تاريخ حياتي - شبابي، أيام الفقر، تجاربي كجلاد.. وندمي.

قال روبيشون :

- رائع ! أشباح ضحاياك تطاردك الى منصة الخطابة.. صوتك يخونك وعيناك تخرجان من محجريهما رعباً. وتلهث طالباً الرحمة وتلطخ مخيلتك يديك المستغيثتين ببقع الدم المتخثر ويصعق الجمهور ويغمى على النساء... حتى الرجال الاشداء يجمدون في أماكنهم مبهوري الأنفاس.

وفجأة ضرب الطاولة بكفه الكبيرة حتى كاد كانكار النحيل أن يقع من على كرسيه إذ حدس ما كان يجول في ذهن غريمه. صرخ روبيشون :

- إصغ ! أأنت معروف في «آبفي سوبرا»؟

- إسمي معروف هناك.. نعم .

- باه ! أقصد : أنت شخصا..

أعندك معارف هناك؟

- آه. لا. ولكن لماذا؟

- ولن يتعرف أحد عليك هناك؟

- احتمال ضعيف جداً في مكان كهذا

- كم تقدر عائداتك من المحاضرة ؟

- القاعة صغيرة واسعار الدخول زهيدة ؟

ربما مائتان وخمسون فرنكاً.

- وأنت مشدود الاعصاب وتفضل تأجيل المحاضرة طبعا؟

- لم آسف على ذلك.. اعترف لك ولكن ثانية أسالك : لماذا؟

- سأجيب على سؤالك - أعرض عليك خمسمائة فرنك لقاء أن أحل محلك!

- سيدى !

- إتفقنا ؟

- لاأفهم !

- في نفسي هوى لأن أمثل دوراً جدياً يمكنك الاعتذار في اليوم التالي بانك لم تلحق بالقطار او أنك مرضت. هناك العديد من الاعذار وليس المفروض بك ان تكون عالما بتقمصي لشخصيتك - أنا اتحمل المسؤولية - فما رأيك؟

فاعترض الرجل قائلا :

- المسألة تستحق ضعف المبلغ.

- حتى ولاسنتيم واحد! الصحافة كلها ستملأ الدنيا ضجة حول هذه النكته - وسوف تصاب باريس بالذهول وهي تسمع بأني، أنا روبيشون، تقمصت شخصية جاك رو والقيت محاضرة جعلت دماء الجمهور تتجمد في عروقهم من الرعب ستجد الملايين يترقبون وصول جاك رو لالقاء محاضرة ويغدو اسمك على كل لسان أنا أقدم لك بالمقابل اكبر حماة دعاية وأدفع لك مالاً إضافة اليها. ياعزيزي سألقي على الناس درسا اخلاقيا! فمارايك بالصفقة؟

قال رو : - قبلت ياسيدي !

آه، ياخوف كانكار! من ياترىٰ يقدر على أن يبز روبيشون اذا كان أداؤه للدور بمستوى تمثله لذلك الدور؟ في ذلك المساء لبث كانكار ملتصقا بسوزان التصاق الجناح. كانت ثيابه ثياب مهرج ولكن كان في داخله روميو. بيد ان احداً من الجمهور المبتهج الذي راح يصفق ويهتف بحرارة لنكاته وتعليقاته، لم ينتبه الى شخصية العاشق تحت الثياب الملونه المضحكة وشعر، للمرة الأولى بالامتنان للمؤلف الذي وفر عليه مشقة المزيد من الحديث في تلك الأمسية.

ويالانفعال روبيشون! أنه مقدم على إمتحان عسير يصب فيه كل قابلياته. فاذا ما نجح الى الحد الذي يتوسمه في نفسه فلا خوف حينئذٍ من أن يتخطاه كانكار. وهاهي سوزان تعلن عن رغبتها بحضور «المشهد» بعدما أسر لها بمشروعه متباهياً. كانكار وعد بالحضور هو الآخر وسهر روبيشون الليل كله يعد محاضرته.

إن التاريخ لم يحدثنا عما اذا كانت سوزان قد ابتهجت لفكرة فوز روبيشون ولكن بعض المؤرخين يؤكد أن سوزان كرست، في هذه الفترة، قدرا عظيما من الاهتمام بكانكار الذي نمت على ظهره حدبة كبيرة بحجم «البانثيون» «*»

وذهب الجميع الى آبفي سوبرا .

صحيح أن أياً من سكان المدينة الصغيرة لم يكن يعرف ملامح الجلاد، ولكن لاتنسى، عزيزي القارىء ، أن الناس هناك قد يكونوا رأوا الممثل من قبل، ولذا فقد عمد روبيشون الى المكياج يغير به ملامحه ليبدو مثل الجلاد رو قدر المستطاع. وحين وصل الى القاعة المتواضعة وجد منظم الحفل باستقباله وعلم منه أن الاقبال على المحاضرة كبير فقصد غرفة الاستراحة حيث دخن سيكارة في حين كان الناس يتدفقون على القاعة.

في الثامنه عاد منظم الحفلة الى الظهور وقال :

ـ كل شي جاهز يامسيو رو.
فنهض روبيشون
شاهد سوزان وكانكار في الصف الثالث فسولت له نفسه أن يغمز لهما ولكنه قاوم الاغراء.
«ايها السيدات والسادة. . .
تركزت عليه الانظار لحظة بدأ. . حتى صوت «الجلاد» له مثل هذا السحر المخيف على الجمهور. لكز الرجال أحدهم الآخر استحساناً وتطلعت النساء الى الخطيب وهن بين الرعب والانبهار.
استهل حديثه بطريقه هادئه تماماً ـ وكان ثمة خيط من المرح يتخلل نبرته وهو يسرد على الجمهور وقائع من أيام الصبا لاصحة لها. وغالب الناس الضحك وراحوا يختلسون النظرات بعضهم الى بعض حائرين فقد راعهم أن يروا وحشاً كهذا يحاول أن يتظرف! وهمست سوزان في أذن كانكار:
ـ مرح اكثر من اللازم! ليست النبرة المطلوبة
فهمس كانكار مجيباً:
إصبري. ربما يلعب الآن بعواطف الناس! وكان كانكار مصيباً في تخمينه. فقد بدأت نبرة المرح تتلاشى من صوت الخطيب تدريجياً وانتهى الحديث عن المفارقات وأخذت الحوداث سمتاً شيطانياً رهيباً، فارتجفت القاعة واشرأبت الاعناق وغار الدم من الوجوه هلعا. أسهب في الحديث عن رعب المحكومين وصرخاتهم وتلا بجلال كنسي قرارات حكم بالاعدام واسبابها ووصف بدقة المرآة ما كان يحس به المحكومون واحاسيسه هو قبل انحدار النصل الرهيب على الرقاب وصرخ معلناً الندم، ندمه المرير وهتف بصوت خنقته العبرة: «أنا مجرم» واطبق على القاعة صمت حتى ليكاد المرء يسمع فيه صوت سقوط إبرة.
لم يصفق له أحد حين انتهى من الكلام، وكان ذلك ذروة النجاح. فانحنى وانسحب وسط صمت ثقيل ولبث الناس متجمدين في اماكنهم إلى أن هب ممثلو الصحافة منطلقين ليعلنوا للعالم قصة جاك رو التي لا تدانيها قصة.
إنه إنتصار روبيشون: ماأكرم كانكار وهو يقدم تهانيه وما اعذب سوزان وهي تثني عليه بكلمات الاطراء! وكانت هناك تهنئة أخرى في انتظاره جاءت بشكل بطاقة من المركيز دوتيفينان يدعوه فيها الى مقابلة في بيته.
هتف روبيشون وقلبه عامر بالسرور:
ـ آه! دعوة من أحد النبلاء! هذا دليل على مدى التأثير الذي تركته، أليس كذلك ياعزيزي؟
فتساءل كانكار:
ـ من يكون هذا الرجل؟ أنا لم اسمع قط باسم بالمركيز دو تيفينان!
فرد عليه روبيشون:
ـ ليس مهماً أن تكون قد سمعت به أولم تسمع. المهم أنه ماركيز وأنه يرغب في التحدث معي! هذا شرف يجب الا يفرط المرء به. سألبي الدعوة بكل تأكيد.
ولما كان روبيشون رجلاً تستعبده الفخفخة فقد استأجر عربة.
كانت المسافة قصيرة. وحين توقفت العربة عند العنوان لم يملك الا أن يشعر بما يشبه خيبة الأمل ازاء تواضع البيت الذي يقيم فيه ذلك النبيل فلم يكن اكثر من خان فقير. وقاده فلاح الى غرفة لم تكن لتخرج عن حالة الفقر بأكثر من طاولة وضع عليها شمعدانان وقارورة خمر ومع ذلك فقد كان واضحاً أن الشمعدانين من الفضة الخالصة. ثم جاءه من يخبره بأن السيد الماركيز قد تمرض فجأة وارسل في طلب طبيبه الخاص وأنه يرجو من المسيو رو أن ينتظر بضع دقائق. ومضى وقت طويل قبل أن تفتح الباب.
كان الماركيز دوتيفينان رجلاً عجوزاً كان هرما جداً حتى ليوشك يتهاوى الى اشلاء في كل خطوة وكان جلده أصفر متيبساً وفمه غائراً وشعره قد أتت على أكثره السنين ـ ولكن كانت تطل من ذلك الوجه الكالح عينان غريبتان ـ عينا رجل متزمت قاس.
قال بصوت يقرب من الصفير:
ـ سيدي، أنا مدين لك بكثير من الاعتذار عن تأخري لقد أجهدت نفسي على نحو غير مألوف هذا المساء. فعند عودتي من القاعة وجدتني بحاجة الى استدعاء طبيبي. محاضرتك كانت رائعة يامسيو رو. أفضل ماسمعت وأغنى بالمعلومات لن أنساها قط.
فأنحنى روبيشون شاكراً.
ـ استرح يامسيورو. لاتبق واقفاً! دعني أقدم لك بعض النبيذ. أنا شخصياً محرم علي. يالي من مضيف بائس، ولكن لعل كبر سني يشفع لي.
فغمغم روبيشون:
ـ ان مجرد دعوة السيد الماركيز لي امتياز، شرف جدير بالبال. . .
فزفر الماركيز:
ـ آه، ستبسط الجمهورية علي ظلها قريباً، حيث يتساوى الجميع في الحياة والموت. ان دافعي الى التماس مقابلتك هو للحديث عن تجاربك المؤسفة ـ عن تجارب مؤسفة معينة أشرت في محاضرتك الى اعدام شخص يدعي «جاك لوسير» قلت إنه ظل قوي النفس الى النهاية، اليس كذلك؟
قال روبيشون وهو يزدر دنبيذ البورغندي:
ـ اشجع من رأيت في مواجهة الموت.
ـ آه! لم يرتجف؟ مشى الى المقصلة مشية الرجال؟
فقال روبيشون، الذي لم يكن يعرف عن ذلك الرجل شيئاً:
ـ مشية الأبطال!

قال الماركيز :

ـ هذا حسن كان يجب أن يموت بهذه الصورة قلت انك لم تر سجيناً مشىٰ الى الموت بمثل شجاعته؟

وكانت في صوته رنة كبرياء لاتخطؤها الاذن فأعلن روبيشون، وهو بين الحيرة والحماس :

ـ هل احترمت شجاعته حينذاك؟

ـ عفوا، ياسيدي الماركيز؟

ـ أنا أسأل عما اذا كنت احترمته في حينه. هل وفرت عليه العذاب

فأجاب روبيشون :

ـ لم يكن هناك من عذاب. كان النصل من الحدة والسرعة بحيث. . .

فصدرت عن المضيف حركة تدل على نفاذ الصبر :

ـ اقصد المعاناة العقلية ألا يمكنك أن تدرك ماتكون عليه مشاعر رجل بريء يحكم عليه بمثل تلك الميتة المخزية؟

ـ برئ! كل الذين أعدمتهم قالوا إنهم أبرياء!

ـ أنا لاأشك ببراءته فكتور قال الحق.

أنا أدري إنه ولدي.

فشهق روبيشون: ـ ـ أ.

ـ إبنك ؟

ـ إبني الوحيد الانسان الوحيد الذي أحببت على وجه الأرض نعم، كان بريئاً يامسيورووأنت الذي ذبحه مثل الشاة. مات بيديك

فاضطرب روبيشون وتلعثم :

ـ أنا . . . أنا لست سوى أداة بيد القانون أنا شخصياً لايد لي فيما انتهى اليه من مصير.

قال الماركيز ساخراً :

ـ كانت محاضرتك بارعة يامسيورو. أجد نفسي متفقاً مع كل ماذكرت. . «أنت قاتل ولدي» آمل أن يكون النبيذ قد أعجبك يامسيورو؟ لاتبق منه شيئاً!

شحب وجه الممثل وتلاحقت أنفاسه :

ـ النبيذ؟

وهب واقفاً. كان يرتجف رعباً لقد فهم الأمر.

فأجاب الرجل العجوز بهدوء :

ـ النبيذ مسموم. ستموت في غضون ساعة.

فأن روبيشون بألم :

ـ ياللسماوات!

شعر فجأة بانفعال غريب فقد تجمد الدم في عروقه وثقلت أطرافه واضطرب نظره حتى ماعاد يرى بوضوح.

ومضى الرجل الآخر في حديثه :

ـ آه، أنا لاأخشاك! أنا رجل ضعيف لاأقدر على الدفاع عن نفسي، ولكن لجوءك الى العنف لن يجديك نفعا. أنت مقضي عليك سواء قتلتني أوسقطت أرضاً.

وقف الاثنان يحدقان أحدهما بالآخر بضعة ثوان الممثل يشله الرعب والمضيف يبتسم بجنون، ثم اذا بالمجنون ينزع عن اسنانه قطعة «بلاستر» قاتمة ويسلخ عن وجهه قناعاً من الجلد الرقيق ويزيح عن رأسه باروكة شعر.

حين نشرت القصة بالتفصيل ضحكت باريس كثيراً ومنحت جائزة السعف[illegible]ة لكانكار باجماع الاصوات فإذا كان روبيشون قد نجح في خدع الجمهور فان كانكار خدع روبيشون نفسه.

اشترى روبيشون الشمعدانين اللذين كان كانكار قد استأجرهما للمناسبة، وقدمهما هدية لكانكار وسوزان في يوم الزفاف.

الهوامش :

---

١ ـ البانثيون : مقبرة الخالدين، والاسم من البانثيون الروماني حيث تدفن الالهة كما تقول الاساطير.

* ليونارد ميريك (١٨٦٤ ـ ١٩٣٩) ولد في لندن ودرس في كلية برايتون وكليات خاصة أخرى. له قصص كثيرة منشورة منها «كرسي في الشارع»، «كونراد يبحث عن شبابه «الرجل الذي فهم النساء» «الممثل ـ المدير»، بينما كانت باريس تضحك» وغيرها. جمعت اعماله وصدرت عام ١٩١٨ في مجلد ضخم قدم له عدد من أشهر كتاب العصر.

الكلمات

بشرى البستاني

- ١ -

من طرق الباب
في هذا الصحو الأخضر
أعطاني غصن الفلّ وغاب . !

- ٢ -

قال النخل :
تعبت هذي الارض من الحب فنامي
يشرقُ وجهكَ ،
نُلقي الثوب ،
تنام .
بين الصحوة والصحوة ،
يسّاقط منك ندى وتنهمر الاحلامْ .

- ٣ -

في البدء كانت كلمةٌ
واشتعل الريحان
قال الولد الاسمرُ : كنْ فكانْ
الحبُّ والزمانُ
قالها متيمٌ ولهان
من يومها والنار تجتاح يمام العرش والألوان
تستقبل العشاق فاتحين ،
بالورد مكللين ،
يبنون قباب المجد
من يومها ووجهك الفتّان يعطي الخبز والدفء
ويعطي الوجد
من يومها والروح عصفور جريح فيُ عذاب الجسد
السجين
لائبةٌ بحب فارس حزين
تطوف حول دارهِ ،
تحط في رحاله
لكنه مكبلٌ بالصمت
لكنه مكبل بالصمت

●●

- ٤ -

ياشلال الوطن العربي الطالع من ليل الكفران
المطعون بضيم حزيران
المقتول بذل الانسان
القابع في خيمة بترول
ياشلال القلب الأخضر ،
ياشلال الفجر
متى تجتاح القمة كي ينسدل الضوء على وجهينا
خيمة عطر

- ٥ -

من ألقى النار على الاعشاب
هبت عاصفة واحترق العنّاب .

أثر في الجدار

فيرجينيا ولف

ترجمة : عبدالمحسن الشمري

قد يكون منتصف شهر يناير من ذلك العام هو المرة الاولى التي اكتشف فيها وجود أثر معين في الجدار، لكي يحدد الانسان وقت حدوث شيء ما فانه من الضروري ان يتذكر ما شاهده في ذلك الوقت، ولذا فانني في هذه اللحظة لا اتذكر غير النار، وذلك الشريط الضوئي الاصفر على صفحة كتابي، وزهرات الاقحوان الثلاث الموضوعة في اناء زجاجي مستدير الشكل على الرف، نعم لابد ان يكون الوقت عندها شتاء، وقد انتهيا للتو من تناول الشاي، أتذكر أنني كنت أدخن سيجارة في اللحظة التي لمحت ذلك الاثر على الجدار لاول مرة، ومن خلال دخان سيجارتي المتصاعد نظرت واستقرت عيناي لبرهة على الفحم المشتعل، وتدافعت الصور في مخيلتي، ذلك المشهد الخيالي القديم للعلم القرمزي يرفرف فوق برج القلعة، كوكبة الفرسان الحمر وهم يمتطون جيادهم على جانب الصخرة السوداء، وفجأة أصبح الأثر عائقا امام اندفاع تخيلاتي، تلك التخيلات القديمة اللاإرادية، وقد تكون بسيطة... كان الأثر صغيرا، ودائريا.. أسود على جدار أبيض، يبعد عن الرف مسافة ست او سبع بوصات.

ومع اندفاع أسراب النحل لنقل ذرات القش الى مكان قريب، اندفعت أفكارنا بإنسياب وبساطة الى موضوع آخر.. لو ان الأثر نتيجة مسمار فمن المؤكد ان مسماراً لم يستخدم لتثبيت لوحة كبيرة.. انه لا يصلح الا لتعليق لوحة صغيرة من العاج.. لوحة لسيدة ذات (جدايل) مطلية بالمساحيق البيضاء، وخدان مصبوغان بالمساحيق، وشفاه كالقرنفل الاحمر، لا شك انه نوع من انواع الخداع قام به سكان المنزل السابقين، اختاروا هذه الصورة القديمة في حجرة قديمة، انها نوعيتهم، لقد كانوا اناسا مشوقين، كم فكرت بهم في هذا المكان الغريب لانه لا أمل لي بملاقاتهم مرة اخرى، اوحتى معرفة ما حدث لهم فيما بعد، لقد احبوا مغادرة هذا المنزل رغبة منهم في تغيير طريقة الاثاث وتجديده، هذا ما قاله «هو» أثناء حديثه معي مبديا وجهة نظره من ان الفن يجب ان يحمل افكارا معينة، في اللحظة التي كنا فيها منفصلين عن بعض، «هو» بعيدا عن السيدة العجوز التي كانت على وشك سكب الشاي، وبينما الآخر على وشك ان يقذف الكرة في حديقة المنزل ينطلق الثالث بسرعة في قطار الماضي يتذكر.

وبالنسبة للأثر فانني لم أكن متأكدة منه، فلم أكن اؤمن بأنه من فعل مسمار، ومهما يكن الامر فهو كبير، مستدير، ربما كان من الافضل لي ان اقوم من مكاني، لكنني لو فعلت ذلك ونظرت اليه فمن المؤكد انني لا انطق بشيء. لا يمكن تفسير سبب حدوث شيء ما في لحظة الحدوث نفسها.. آه يا عزيزي.. غموض الحياة، عدم الدقة في الافكار، وجهل الانسانية.

كم نحن ضعفاء ولا نستطيع الاحتفاظ بها نملك طويلا، يا لها من فكرة عرضية، الحياة على اية حال هي حضارتنا، دعني أعدّد فقط بعض الاشياء المفقودة في فترة حياتنا.. البداية ما يبدو دائما اكثر غموضا بين كل المفقودات.. هل هناك قطة ما او فأر ما بامكانه ان يقضم ثلاث علب من علب التجليد الزرقاء الشاحبة مضافا اليها اقفاص الطيور، الاطواق الحديدية، عدة التزلج الفولاذية، اناء الملكة آن الاثري، لوح حديدي، ذراع الاورغن، المجوهرات، الاوبال والزمرد الكامن.

الغريب أنني لا اضع أية ملابس على ظهري، جلست محاطة بأثاث

أصم في تلك اللحظة. لماذا؟ اذا أراد الانسان مقارنة الحياة بأي شيء آخر فعليه تشبيهها «بكائن» منتفخ يبدو من خلال السكة الحديدية منطلقا بسرعة ٥٠ ميلا في الساعة على الجانب الآخر، من دون أي غطاء على شعره. ويظهر فجأة امام قدمي الآلهة عاريا تماما، ينقلب رأسا على عقب في مروج ازهار البرواق التي تشبه حزمة اوراق بنية في مكتب البريد. ويتطاير شعر الانسان كذيل حصان في سباق الفروسية. نعم يبدو ان ذلك يعبر عن انطلاقة الحياة، الضياع الايدي، الملاذ، كل ذلك عرضي ويحدث مصادفة.

ولكن ماذا يكمن وراء الحياة، الشد البطيء للسيقان الخضراء في سبيل اعطاء الزهرة لونا اقحوانيا او احمر في دورة النبات.. وبعد كل ذلك لماذا يولد «العضو» هناك كما يولد العضو هنا.. يولد عاجزا عن الحركة والنطق ولا يستطيع تحديد وجهته، يتلمس طريقه في جذور النبات اوتحت اقدام الجن..؟ ونمضي قدما.. ما هي الاشجار ومن هم الرجال والنساء؟ ما هي امكانية ان يكون هناك مثيل لها. ان الانسان لا يكون في حالة تمكنه من العمل لمدة خمسين عاما او اكثر. لا يوجد هناك شيء سوى مساحات من النور والظلام متداخلة بسيقان كثيفة، ربما هي أكثر ارتفاعا بقع وردية الشكل، باهتة اللون، داكنة وردية وزرقاء ومع مرور الوقت تتمدد قليلا.. وتصبح.. وتصبح.. لا ادري ماذا تصبح، لازال الاثر على الجدار يشغلني، انه ليس ثقبا على اية حال، ربما يكون نتيجة لمادة سوداء مستديرة، كورقة وردة صغيرة متروكة منذ ايام الصيف، انني لست ربة بيت يقظة - أنظر الى الغبار على سبيل المثال، الغبار الذي كما يقولون يدفن ما وزنه ترويس ثلاث مرات. ان اجزاء الاواني هي التي ترفض الابادة تماما. هذا ما يستطيع الانسان الاقتناع به.

تمتد الشجرة خارج النافذة على الجانب...

اود التفكير بهدوء وسكون.. تفكيرا شاملا، لا أريد ان اقاطع أبدا اوحتى القيام من مقعدي. اوحتى الانتقال ببساطة الى شيء آخر. بلا اي شعور بالحقد ولا اي عائق. أريد الغوص في الاعماق بعيدا عن السطح وحقائق التفريق الصعبة فيه. دعني أرسخ اقدامي واحكم سيطرتي على اول فكرة تمر... شكسبير... حسنا انه يفعل ما يفعله أي شخص آخر... رجل يجلس على مقعده بثبات ويحدق في النار... رجل يعرض الافكار التي تسقط كلية من السماء العالية الى عقله... تبكي بجبهته على يده والناس تنظر من خلال الباب المفتوح الى ذلك المشهد الذي يفترض فيه ان يحدث في أمسيات الصيف، لكنه ممل.. وذلك الخيال التاريخي لا يثير ني أبداً. أتمنى لو استطيع العثور على تسلسل افكار تسلسل غير مباشر لينعكس عليّ، لان تلك هي أسعد الافكار... انها مألوفة جدا حتى في عقول الناس المتواضعين الذين يعتقدون بحق انهم لا يطيقون سماع إطراءاتهم الخاصة. انها ليست افكار تمتدح الشخص بطريقة مباشرة وهذا هو مجالها، انها كالآتي.

«ثم توجهت الى الغرفة حيث كانوا يناقشون موضوعا في علم النبات، ذكرت لهم أنني تواقة لمشاهدة عملية نموزهرة في كومة رمال على موقع أحد المنازل القديمة في طريق الملوك. يجب ان يحصد الناتج في منطقة نفوذ شارلز الاول.. ما هي منطقة نفوذه؟.. وبالاحرى ما هي نوعية الازهار التي تنمو هناك؟ لا أتذكر الاجابة... ربما هي أزهار طويلة مع الاقحوان... وهكذا كل شيء يستمر... أضع يدي على عقلي طوال الوقت الذي أرتدي فيه ملابسي، وأسرح في التفكير، أتخيل نفسي.. صورتها.. التخيل يتم برقة وانسياب عجيبين. لست معجبة بها لدرجة كبيرة. وأمد يدي نحو كتاب معين في دفاع عن نفسي.. حقا.. انه لأمر غريب ان يقوم الانسان بحماية «صورته» بشكل غريزي من الحب الجامح الذي يكنه لها، او أي شيء آخر يجعلها سخيفة. او ان يمقت الاصل في عدم استمرار اعتقاده بذلك أليس ذلك غريب بعد هذا كله؟ انها مسألة مهمة جدا. لتتخيل ان المرآة تتحطم فإن الصورة تختفي. وذلك الجسم «الرومانسي» اليافع لم يعد له وجود سوى هيكل لانسان يراه الآخرون. اذن يصبح العالم ميتا.. ضحلا، أجرد قذرا.. عالم ليس به حياة... انه ليس للحياة.

عندما نصادف الآخرين وجها لوجه في اماكن كثيرة كمحطات الباص والسكة الحديدية فإننا في الحقيقة نتطلع الى مرآة تفسر الغموض؟ الوميض في اعيننا.. سيكشف كتاب الرواية في المستقبل الكثير عن أهمية هذه الانعكاسات. ليس هناك انعكاس واحد ولكن عدد لا محدود من الانعكاسات. هذه هي الاعماق التي يفجرونها. وهذه هي الاشباح التي يطاردونها وسيبتعدون عن الوصف الحقيقي في رواياتهم شيئا فشيئا. ويتخذون من هذه المعلومات ضمانا لهم كالاغريق اوربما كشكسبير لكن هذه التعميمات لا جدوى منها، الصوت الحماسي الأمر هو ما يكفي.. يسحب الفقرات الهامة.. والمسؤولين الكبار وكل طبقات «الاشياء».. وكطفل صغير فإن الانسان يفكر بأنها الاشياء عينها... الشيء المستوى.. الحقيقي والذي لا يستطيع الانسان ان ينحرف عنه بأمان عند خطر الادانات مجهولة الهوية والاسم.. التعميمات نفسها أحيت يوم «الاحد» في لندن جولات «الاحد» المسائية... وجبات «الاحد» الغذائية.. وكذلك طرق الحديث عن الملابس والعادات.. كعادة الجلوس مجتمعين في غرفة واحدة لساعة معينة مع ان أي شخص مهم لا يحب هذا. كان هناك احكام لكل شيء احكام في وضع سماط المائدة (غطائها). كان في عصر معين ذات

نسيج مزدان بالصور والرسومات مع بعض الاشياء الصفراء منقوشة عليها شبيهة بالتي نراها مرسومة على صور السجاد في أروقة القصور الملكية. لم تكن هذه الاغطية المختلفة أغطية حقيقية فعلا. كم هو مزعج وغريب في نفس الوقت ان يتم اكتشاف تلك الاشياء الحقيقية. وجبات الاحد. جولات الاحد. . منازل الريف وأيضا أغطية الموائد المزيفة. . ليست سوى انصاف اشباح. . اللعنات التي زارت غير المؤمنين لم تكن سوى شعور بالحركة الشاذة. وأعجب في قرارة نفسي ما الذي احتل مكان هذه الاشياء. . . اعني تلك الحقيقة. . ربما الرجال. . . أعتقد ان الانسان يفضل ان يكون إمرأة من وجهة نظر الذكر الذي يتحكم بحياتنا. والذي وضع القوانين واخترع لنا طاولة الاسبقية التي تظهر نظام الجلوس حول المائدة لمختلف الطبقات، لقد اصبحت نصف شبح للرجال والنساء منذ الحرب على ما اعتقد وستزول على ما اعتقد مع القيامة في القريب العاجل كما يتمنى الانسان. وسيضحك الرجال انفسهم على ذلك المشهد الذي يعلن زوال الشبح. . . اخشاب الماهوغني ومطبوعات لاندسير. . الاله والشيطان، النار وما اليها. . . كل ذلك تركنا جميعا في حالة تسمم من الحرية الشاذة. . آه لو توجد الحرية.

ومع اضواء معينة يبدو معها الاثر على الجدار وكأنه يبرز من الجدار. انه ليس مستديرا. . لست متأكدة منه لكنه يبرز ضوءا يشكل ظلا. . يبدو انه من الممكن ادراكه. لأومىء بأن أصبع يدي يصطدم في الجدار. انه في نقطة معينة. . ويسقط الجدار عندها ليشكل مكانا من التراب ناعم كالركام المتواجد على المرتفعات الجنوبية التي كما يقولون عنها ليست قبورا او معسكرات، ومع ذلك فأنا أفضل ان تكون قبورا. رغبة كئيبة كمعظم الشعب الانجليزي وأجد أنها طبيعية. في نهاية الجولة. وأبدأ أفكر في العظام الممتدة تحت هذه المروج. . لابد ان هناك كتاباً ما عنها، ولابد ان بعض دارسي الآثار استخرجوا هذه العظام من الارض وأعطوها إسما ما. . وأتساءل أي صنف من البشر ذلك دارس الآثار؟ أستطيع القول انه في معظم الاحيان يقود الزعماء المتقاعدون احزابا من العمال العجائز الى القمة وهنا يقومون بفحص الرمال والصخور الارضية ويلتزمون بالاتصال بأحد رجال الدين المجاورين حيث يقوم في الصباح الباكر ليعطيهم الشعور بالاهمية ويشير بحتمية القيام برحلات في عرض البلاد الى مناطق «الكونتية». . حتمية متفق عليها بينهما. الزعيم ورجل الدين. وحتى بين الزوجات الطاعنات في السن اللاتي يتمنين أن يصنعن مربى الخوخ او القيام بتنظيف المكاتب والحصول على ادنى سبب للاحتفاظ بسر تلك المهمة العظيمة للمعسكر والقبر. . وفي شك بينهما يتداخل. . الزعيم نفسه يشعر باقتناع فلسفي للقيام بجمع الدلائل لجانبي هذه المهمة ومع انه في النهاية يميل للايمان بالعسكر إلا أنه يترك «كراسته» التي كان على وشك قراءة ما بها في الاجتماع الفصلي للجمعية المحلية وعندها يفاجىء بضربة تضعفه وتكون آخر افكار اللاوعي التي تنتابه ليست عن زوجته او ابنه. . بل عن العسكر. . ورؤوس السهام هناك التي أصبحت الآن من تقنيات المتاحف مع مجموعة أخرى من الآثار كقدم المقاتل الصيني، ودبابيس الملكة اليزابيث. . والاسطوانات الرخامية التي ترجع للعهد التودوري وقطعة فخار من العهد الروماني إضافة الى كؤوس الشراب الخاصة بنلسون. . كل هذا يؤكد حقيقة واحدة. . حقيقة لا اعرف ماذا تثبت.

لا. لا شيء ثابت. ولا شيء معروف. لو انني قمت في هذه اللحظة للتحقيق فإن هذا الاثر على الجدار في حقيقة الامر. ماذا. . ماذا تراني اقول؟. رأس دبوس قديم وكبير مضى عليه مائة عام وأصبح الآن ملكا لامرأة صابرة سليلة جيل خادمات تشعر بالانتعاش وهي تحمل رأسها على معطف مطلي. وتنال اول صور الحياة الحديثة عن طريق مَنظر نار في جدار ابيض في غرفة. ماذا تراني أنال من جراء ذلك كله؟ المعرفة؟ هي مسألة لمزيد من التأمل؟ إنني استطيع التفكير سواء كنت جالسة او واقفة. وما هي المعرفة؟ ماذا يجني رجالنا المتعلمون والعرافون والنساك الذين يحيون في الكهوف وبين الاعشاب المتجمعة في الغابات ويستجوبون الحيوانات الشبيهة بالفئران. . ويسجلون لغة النجوم؟ ومع كل ذلك فاننا فيما تتضاءل اوهامنا ويتزايد تقديرنا للجمال وصحة العقل. . نعم يستطيع الانسان تخيل عالم سار جدا وهادىء وفسيح. . أزهار حمراء وزرقاء في الحقول الواسعة. . .

عالم بلا اساتذة. . ولا علماء او حراس كرجال الشرطة. عالم يستطيع فيه الانسان الانطلاق كالسمكة التي تشق المياه بزعانفها توقف الزنابق المائية وتعطل اعشاش البيض في البحار. كم هي الحياة آمنة هناك وتنحدر أصول العالم من هناك. وتتضح من خلال المياه القذرة الرمادية مع وميضها المفاجىء وانعكاساتها ان لم تكن لصاحب مائدة الاسبقية.

يجب أن أقفز لارى بنفسي حقيقة الأثر في الجدار. هل هو دبوس؟. . ورقة وردة؟ او تحطم لوح؟

وها هي الطبيعة مرة اخرى في لعبتها القديمة. لعبة انحطاط على الذات. ذلك القطار من الافكار. التهديد. . فقدان الطاقة وحتى التصادم مع الحقيقة. من هو القادر على رفع اصبعه ضد صاحب مائدة الاسبقية المذكور؟ رئيس الاساقفة في كانتر بري يتبعه قاضي القضاة في المحكمة العليا. قاضي يتبعه اسقف يورك. كل انسان يتبع اشخاصاً آخرين. وهذا شبيه بفلسفة وايتكر. أهم شيء هنا هو كيفية معرفة من يتبع من. وايتكر صاحب المائدة يعرف ذلك. وكذلك خطة الطبيعة

تعـرف. دع كل ذلـك يريحـك بدلا من ان يفقـدك اعصابـك. واذا لم تستطع الخلود الى الـراحـة وبحـاجـة الى ان تحطم هذه الساعة الهادئة ففكـر في هذا الاثـر على الجـدار اني افهم لغـة الطبيعة وحثها المتواصل لتكون طريقا لنهاية أية أفكار تهدد بالاثارة او الالم. وعليه فإنني افترض بروز التأثير ولا مبالاتها برجال النفوذ الذين نسلم بأنهم لا يفكرون ومع هذا فإنـه ليس من السـوء ان نقف قليلا لعدم انسجام الافكار مع النظر الى الاثر على الجدار.

في الحقيقـة اركـز الآن النظـر على الأثـر. أشعـر وكأني أمسك بلوح سميـك في البحـر، أشعـر بالـرضـا التـام بالواقع الذي حول الاسقفية وقــاضي القضـاة، الى خيـال في الظـل. هنـا شيء محدود... شيء واقعي يأتي مع احـلام الليـل المرعبـة. يأتي الانسـان مستعجـلا ومع الضـوء يجلس بهدوء يبجـل الخـزانـة ذات الادراج.. الاستقـرار.. الحقيقة... العالم المجهول الذي هو اثبات لوجود عالم غيرنا. وهذا ما يتـوق الانسـان للتأكد منه.. الاخشاب شيء سار للتفكير بها... انها تخرج من الاشجـار، والاشجـار تنمو، ولا نعرف كيف تنمو، منذ سنين وسنـين وهي تنمـو من دون ان تبـدي أي اهتـمام.. في المـروج، في الصحـاري، وعلى جانبي الانهـار، كل هذه الاشيـاء يرغب الانسـان بتأملهـا، الابقـار تحرك أذيـالها في اوقات العصر حيث الحرارة الشديدة، وتضفي على النهر لونا أخضر حتى ان دجاج الماء عند سباحته يتراءى له ان لون ريشه انقلب الى اللون الاخضر فيسرع ليكتشف الحقيقة...
أنني أحب التفكير بالاسماك وهبوب العـواصف الهـوجاء وخنافس الماء التي تصنع بهدوء قباباً من الطين على جانبي النهـر. أحب التفكـير بالشجرة نفسها، اولا بسبب الاحساس القـريب بأنهـا مجرد أخشـاب عنـد طحن العـواصف والمستنقعـات القـذرة... أحب التفكـير بها أيضـا في الليـالي الشتوية وهي جامدة في الحقـول المعـزولـة، وكل اوراقها شبه ميتة، لا شيء يتعرض لكرة القمر الحديدية، قناع عارٍ يستعرض طوال الليالي. لابد ان اغنية الطيور تبدو غريبـة وضعيفـة جدا في شهر يونيو، كم هي جامدة اقدام الحشرات التي تشعـر بها... ان الطيـور حققت انتصـارات جادة... ذلـك الصوت الجميـل، كما ان الطيـور صنعت مظلة خضـراء رقيقة من الاوراق تقيها من الشمس... ونظرت بعيون ماسية حمراء، وواحدا تلو الآخر قامت الانسجة بعملية النهش ومن ثم الضغط البارد الهائج للارض لكي تنمو وتظهر... وما تلبث ان تأتي العواصف وتسقط كل الاوراق العالية الى اسفل مرة أخرى... ومع هذا فان الحياة لا تقاوم... هناك ما يقارب المليـون مريض ولازالت هنـاك حياة ملمـوسـة للاشجار في العالم، وفي غرف النوم، وفي السفن والشوارع... وفي غرف المعيشة حيث الرجال والنسـاء يجلسـون بعـد تنـاول الشـاي يدخنون السجاير... انها افكار مريحـة مليئـة بالامـان والطمأنينـة أفكـار سعيـدة... تلك الشجرة.. سآخـذ كل شيء على حدة، لكـن هنـاك شيء ما يعـترض هذا الطـريق... أين كنت؟ ماذا كان هنـاك؟ شجـرة؟... نهر؟ المـروج؟ وايتكـرز؟ أزهـار البـرواق؟ إنني لا اتـذكـر شيئاً. كل شيء يتحرك... يسقـط... ينـزلق... يتـلاشى... هنـاك جيشـان واسـع للمادة، شخص ما يقف على رأسي ويبادرني القول:

ـ إنني ذاهب لشراء جريدة...

ـ نعم...

مع ان لا فائـدة من شراء جريـدة... لم يحدث شيء... اللعنة على هذه الحـرب... لعنـة الله عليها... كلها متشابهة ولا أرى سببا لوجود حلزون في جدارنا...

آه... الاثر... الاثر في الجدار... انه حلزون.

الكويت

الى/ فؤاد التكرلي



كمال سبتي

— ١ —

دعْهُ، ليسَ الآنَ. . ماذا؟
دعْهُ. .
هذا ساحرُ البحرِ، وما في الليلِ
من هجرٍ. .
على الأبوابِ قد علَّقَ تذكاراً
وآوى صحبة الأمسِ. .
هنا قلبٌ كوجه اللهِ. .
لا. . دَعْهُ. .
فما قرّبَ نايًا لسوى البرِّ
وقالَ: الناي شطآني
فكونوا نجمة الشطآنِ
أو عودوا. . وانتم صحبة التذكارِ. .
هل يُنسى. .
فتأتون بغير الدفِّ؟
هل يرمى
لتنهالوا على أحجاره بالفأسِ؟
ياجدرانَهُ كوني جبالاً. .
ياليالية: الدموعْ
فهو في الطوقِ بني ظلًّا
وفي الظلِّ بنى ليلاً. .
وساوى بين بعد البحرِ والذكرى. .
ونامْ. .

— ٢ —

دَعْهُ، في السفنِ الراسيةْ
خلَّدَ المدنَ، اقتربَتْ. .
وهو مبتعدٌ. .
وتمنتْ طريقاً الى ذعرهِ
وهو منشغلٌ بالتذكرِ. .
كانَ ينامُ الليالي وحيداً. .
فخذهُ الى السفنِ، اقتربتْ

وهْوَ مبتعدٌ . .
كانَ في السبخِ ، القلبُ يكتبُ :
هذي طريقي . .
فيرسمُ نايٌ بلاداً . .
سيعرضُ عنها الذبول . .

— ٣ —

من الماضي، إلى الأجلِ المسمّى . .
رمى هذي البراري بالمَطَرِ .
ونادى الحقلَ ان ينشقَّ
والمدنَ البعيدةَ ان تلوحَ،
هُوَ الليالي،
والموانىء في الليالي . .
والمسافرُ كلّ عامٍ ،
والقطارات الحزينةْ
من الماضي، الى الاجلِ المسمّى . .
وهْوَ منشغلٌ بما يأتي . .
واسراب الدخانِ تلوحُ :
هذا سيِّدُ الصحراءِ . . هل تأتونَ؟
كان العشبُ اصفرَ من نهايات البحارِ
وكانَ لايدري :
أيأتي سيِّد الصحراءِ؟ . .
قالَ الجمعُ : يُعرفُ من لسانِهْ
وكلّم سيِّدَ الصحراءِ، كانت جنةُ خرجَتْ
ليصرخَ بعدها يا جمعُ : لا . .
ما كانَ يُعرفُ هكذا . .

— ٤ —

اذن قد نكون بلا سفنٍ
ونقولُ : لقد ضاعت الطرقات
. . . .
وقربكَ اسمعُ اجراسَها
انها بين كفيكَ . . دلَّ الذي لايرى
انَّ باباً ستفتحُ ،
انَّ جبالاً ستهبطُ
وانذرْ لها مارونَهُ الطبول . .

— ٥ —

روتْ كلَّ شيءٍ عن عيون المدائنِ البعيدةِ،
عن ظلٍّ تلوَّنَ بالترابِ ،
هذا نهارٌ في الصدى،
والجرارُ بين كفيكَ نامت،
قد نقولُ : ستنبىء النساءَ بما يأتي،
ليشعلْنَ نارَهنَّ : ،
ضيفٌ من الاعراب جاءَ،
أقمنَ حفلكنَّ على عشبِ التلالِ ،
أمأتمُ هنا؟
لا . . هنا الاقمارُ تنزعُ عن صدى البراري
بريقاً كانَ يصدأ في التلالِ
ما جاءهُ سحرٌ من المدنِ التي رأينا . .
ـ أهذا ظلُّنا في السوادِ،
نحنُ نمنا على البحرِ البعيدِ
ونحن في الليالي بَعْدْنَا عن نجوم مدارنا
ـ أنكتب شيئاً عن نساءِ الجرارِ؟
بعدُ . . لم نتلوّنْ في السهوبِ،
وبعد لم نقل كلماتٍ عن بريق سوادنا
عواء وايام . . وقلب غمامةٍ
وخلاّننا يبكونَ
لم نكن الدموع ، لم نكن المنديلَ . .
قلنا : كأن قبلة في الاقاصي
ارخت تاجها بدمعنا،
ثم قلنا بالجواهرِ
كي نغير الماء في الانهارِ
ماذا كتبتَ يا غرابُ وما اسررتَ؟
غابتنا الجرارُ،

لم نتلون في السهوبِ
أهاجنا الطريقُ طويلاً
فامتثلنا لقولِ شيخنا
أن نبيتَ الليلَ في الغابةِ،
استراحَ نايٌ. . ونجماتٌ
بكى ليلُها الطويلُ
كنّا نرى في نومنا مدناً من الهواءِ،
فقالَ الشيخُ: من يمسك الهواءَ؟

وانطلقتْ في نومنا سفنٌ إلى البحارِ
فقالَ الشيخُ من يعرفُ البحارَ؟
في الغابةِ: النايُ استراحَ من الصدى
واقدامنا هامت على ظلّها الخفيضِ،
قالوا: هنا نبقى، سنحصدُ زرعَها،
ارتجفتُ، ونمتُ الليلَ وحدي كقبرٍ

— ٦ —

ضيفٌ من الاعرابِ جاءَ، هذه العيونْ
تجهرُ بالندمْ. .
يروّضُ الخسرانُ ما تراهُ في الأهوالِ،
ضيفٌ جاءَ. . قُل لهُ: مساء الخيرِ،
ما نريدُ.. والعصيانُ؟
ـ هذا كلّ شيءْ. .

القبرُ يا مولايَ في استدارةِ العنْقِ
وفي نهايةِ الارحامِ. .
والقبرُ: طلاسمٌ ونايٌ. .
كانَ في الملاذِ يرسل الندى،
يخطُ ماؤهُ حياةً. .
كبرتْ غابتنا، قالَ الجنونُ:
الماء جوهري. .
وقالَ: غابة الأهلِ طريقي!!
هل ترونَ سيّدَ الصحراءِ،

قد خطَّ على الماءِ سلامَهُ
وقالَ في الأنينِ الطرقاتُ،
يرحلُ الشيخُ فتسمعون: انّ موكباً
قد وصلَ المدينةْ
وفي الأنينِ الطرقاتُ
فَتَحتْ للسفنِ الراسيةِ الميناءَ،
نحن السعداء ياجنونُ،
كنتُ ضيفاً وانحدرتُ مرةً
بالدمِ، بالسفينةْ
الى قلاعِ الملكِ الوحيدِ،
فامتلأتُ بالمرايا
ثمَّ احترقتُ:
كانَ وحدَهُ ينامُ في الحديقةِ، احترقتُ،
دلّني يا ملكَ القلاعِ. .
فانهالَ عليَّ بالسياطِ،
بعدها استيقظتُ ياجنونْ

— ٧ —

بعدَها، كانَ فيَّ موتٌ سعيدٌ

. . . . . .

ونقولُ: احترنا؟
الى النارِ يا قلبُ. .
فكلّ الأيامِ موتٌ سعيدٌ،
كلّ نارٍ بردٌ اذا انتَ في البحرِ
تعلمتَ النفيَ،
هذا كتابُ الشعراءِ. .
احترسْ من الكلماتِ، اخرجْ بها
من اتونها،
قُلْ لها يا قلبُ: اني
اردتُ ابراجها، في الناي،
تستصحبُ النديمَ الى الذكرى،

وذكراي طعنةٌ في المحطاتِ،

وذكرايَ: البابُ مغلقةٌ،
هل نحن قلنا من البدايةِ يأتي الآخَرُ؟
احترنا في العبورِ اليكِ،
احترقَتْ في تطوافنا مدنٌ
واقتربَتْ اخرى
والدخانُ هو السيِّدُ. .
نبكي؟ فنعرف الكلماتِ،
القلبُ أم عتمةُ الحنينِ
أم القبلةُ في الساحراتِ تُشعلُ هجراناً؟
وماذا بعدُ؟
المرايا، وذكرايَ وما في الغبارِ
من جنةٍ منسيةٍ. .
يا غرابُ ماذا كتبتَ؟
السفنُ التعبى في الغبارِ،
فمن يبحرُ؟
ياجمرةَ المحطاتِ هذا كلّ شيءٍ
نحن ابتعدنا عن الناسِ. . وضعنا
ضعنا. . فلا أحدُ يدري بنا في الليلِ البعيدِ،
احترقنا. .

— ٨ —

رأيناك. .
وامتثلنا لقول الشيخِ. .
وما كانَ. . كانَ:
الماء ينام الضحى والليلَ. .
وتأتي الحروفُ الصفرُ بذكرايَ:
كانَ الماءُ الصديقَ. .
اذنْ فليذهبْ أميراً
هو الجَرْسُ. . وهْوَ رجعُ الصدى في البرِّ
سيحيي اليباسَ المرَّ. . ويعلي بكفيه السدَّ،
نعلو معاً، فليذهبْ،
رأيناك يا لغز الذهب اليومَ
كنّا فيكم. . وكنّا نمدّ الخيطَ فيعرى،
بعيدٌ أنتَ. . بعيدٌ. .

— ٩ —

من أيِّ سحرٍ خرجت؟
قالت المدنُ المطمورةُ: انداحَ والاسوارَ. .
فابتكرَ النومَ الطويلَ
ولوّنَ المدى صوراً زرقاءَ. .
من يهدم الاسوارَ في وجلٍ؟
قالَ المهاجرُ: طفلةُ البكاءِ
وقلنا قد يقول الصدى اسرارهُ
فأتينا قلعةً مالها في الارضِ متكأٌ
قالوا: ادخلوها، هنا الاعشاب تزخر بالخمورِ،
والليلُ: حفلٌ، والنساءُ: مدارٌ
فادخلوها. .
على أبوابها قمرٌ يضيءُ. .

من يهْدمُ الاسوارَ؟
قالَ: غداً ترون ما للصدى من غربةٍ
وغداً ترونَ اسرارَهُ،
غداً. . وهل تتمجَّدُ الرقابُ بظلِّها الخفيضِ
وهل نعودُ؟
لاشيءَ في الابوابِ،

والقمرُ المضيءُ وهمٌ. . ونحن والصدى: مدنٌ
مطمورةٌ، قُلْ لنا من أيِّ شاهدةٍ
خرجتَ؟ ومن اي دمعٍ؟
قد نقول سلاماً. . ثمَّ نرحلُ
قد نقولُ يا قمرَ الابوابِ
هبْنا - وانت وهمُنا - طرقاً

لمشينا الليلَ والنهارَ،
خذنا لنومكَ البهيجِ،

خذ الاسوارَ، والابدَ الذي
يلفُّ كنوزَنا برحمتِهِ
خذنا الى سحر ما تبغيه. . مانبغي

— ١٠ —

خذنا، هناكَ شادَ من جالسَ الامطارَ
بيتاً ما انحني للسرابِ،
ما احتمى الّا بغدرانِهِ،
فردوسهُ ظلٌّ لبحّارنا العجوزِ. .
أينَ انتَ يا قاتلي؟
بل أينَ ذاكَ اليوم يا قاتلي؟

. . . . . .

أستمعُ الآنَ لرجعِ الصدى:
لاشيء يا بنيَّ، ما جاءكَ المهاجرُ السهرانُ،
ما جاءكَ الصديقُ يا بنيَّ
ما جاءكَ البحرُ بغير الذعرِ والمنتهى
فارحلْ، . .
وغيرَّتْكَ يا صاحبي
طلاسمُ النايِر،
رمتكَ الجرارُ بالقصيدةِ، انتهيتَ،
اعترفْ. . وما سكتَّ،
الاصدقاء الكثيرونَ
تناسوا زهوكَ الشاعريَّ
فاستكانوا للمدى
والمهبُ طيّعٌ لساعديك، اتكأتَ
مرةً على ظلالِ النديمِ،
جاءَ، ما جاءَ،
اذن انتَ ماعدتَ سوى الساكن في الحانِ
ليلاً ونهاراً. .
خارجٌ من ثيابِكَ القديمةِ،
انتهيتَ، اعترفْ

— ١١ —

والآنَ. . ماذا تنادي؟
والكلُّ أبعدُ من عينيكَ، الشواطئ
والبيتُ، الجارُ والكلبُ في عتمةِ الشوارعِ
هل تسكن الرصيفَ وتنجو بالهامةِ؟
امتلأتْ بالاصداءِ ريحُكَ
والبرُّ أقصر الكلماتِ،
استرحْ وقُلْ ليتني لم أكن نبياً
«وهل كنتَ؟»
في المدينةِ سمّى الصديقَ سرّاً
وأهليها جمرةً في العيونِ
استرحْ وقل: ليتني. .
ليتني استرحتُ قديماً. .
كانَ الرمادُ مرادي
اشجارُهُ سفنٌ لم تغرقْ
رحلنا بها أعواماً، وضعنا بها
كانت ترتدي البحرَ، اني الدليلُ،
ها صوت نجمٍ: هل تبحرونَ؟
تأخرتَ يا دليلُ. .
وماذا؟. .
ماذا؟
الرمادُ مرادي

— ١٢ —

قُلْ أينَ؟ قد جاء فجركَ الذهبيُّ:
فالجرارُ - احتفالُكَ القبليُّ - أمطرتْ كوكباً
اذن سيكون البيتُ اعلى من الصنوبرِ. .
قُلْ لي: هل رمى سيِّدُ المدائنِ بالسهوبِ؟
أينَ السهوبُ؟
ناضرةٌ كواكب الجانِ، والصنوبرُ:
اسباغٌ على الارضِ. . هل تقولُ: نعمْ؟
والبئرُ، والغامضُ الملوَّنُ، والاشجارُ،
والسائرون، تتركهم في الليلِ؟
ماذا ترى اذن؟
مدنٌ. . وعشتَها عابراً،
ومتكأً. . واحترتَ في حبِّهِ،
فكيف اذن؟
ألله. . يا قاتلي، رجمتُكَ بالغيبِ

الذي تستلذُّ،
فابتكرتْ احلاميَ النارَ
قد رمتْ مدني بكلِّ شيءٍ
فخذْ غنيمتكَ الأولى، وخُذْ
حنظلاً ومائدةً،
خذ خمرةً، ثمَّ خُذْ لجرحِكَ ملحاً
وابتكرْ قاتلاً لنفسكَ
ثمَّ متْ. . فقد جاء فجرُكَ الذهبي●

— ١٣ —

الرمادُ أغنيتي. .
تعرفُ المهاجرَ. . والسيِّدَ الذي
نزلَ الغابَ،
وهي رحلتُنا. .
والنساءُ يوم تلثمنَ في الصباحِ
وفي الليلِ لايلونهنَّ اللثامُ
بالقَدَرِ المستفزِّ. .
هنَّ رمادي. . ونجم قافلتي. .
أين. . أينَ. . ياسفني؟

— ١٤ —

ها أنتَ عدتَ، من الجرارِ تجيءُ آخرةُ الدخانِ،
الى السرابِ. .
سيرحل الضيف الذي بكت الدموع عليهِ. .
انتَ صديقُهُ المجنونُ. .
لم تسألْ لماذا؟
لم تقلْ:
أنا قلبُهُ المحروقُ. .
يا للخيبةِ: المطرُ الاخيرُ ينادمُ الابناءَ بالذكرى
وغابتنا تنوء بحزنها،
نبني الجزيرة في الخفاءِ. .
وللجفافِ نقولُ: أهلاً. .
هذه سحبُ النساءِ،
مدارجُ البسطاءِ،
فلنهنأ. .
سلاماً ايها الشعراءُ، نذكرُ كلْمتينِ
وعتمتينِ. . ، ونذكرُ الابوابَ. .
من منّا يغادرُ ثوبَهُ. .
فالماءُ أدرانٌ. . وصحبتنا نسوا
انَّ الغمامةَ قلبُ كابوسٍ
سنذكرُ ما رأيتم، في الدخانِ وفي السرابِ،
سنشعل الهجرانَ في القبلِ البعيدةِ
فاخرجوا. .
أو فلتظلّوا قربَنا
نحن الهواء. . وقد لبثنا بعض يومٍ في المدينةِ،
لم نكن ندري بما يجري
رحلنا عن كنوز الخلقِ. . فلنعذرْ. .
محطَتنا القديمةَ. . يا محطتنا القديمة
ما رأينا صحبةَ الأمسِ، استعدنا
ظلَّكِ اليوميَّ، فاندفعتْ تلولُ
تُسمعُ الاجراسَ حزنَ حكايةٍ. .
. . . .
ماذا تبقّى أيها المعنى. .
تعالَ اليَّ يا معنى. . أقُلْ لكَ ما يقالُ،
تعالَ في اللغةِ الجديدةِ والبعيدةِ،
في القصيدةِ: حيث أنسى ما تكون.

٧/ ١٩٨٣
ناصرية

هامش:

● استخدمت في كتابة القصيدة كل اساسيات عروض الشعر العربي. . باستثناء «المديد» الذي لانراه يختلف كثيراً عن «الرمل».
ان هدف تجربتنا هذه ليس ان يقال عنا اننا أول من استخدم هذا «الكم» من البحور في قصيدة واحدة. .
انما وجدنا ـ وقد ساعدنا على ذلك مقطعية القصيدة ـ ان الانتقال من بحر الى آخر ينتج نمواً اسلوبياً ما كان ليحصل لو لم نقم بتجربتنا هذه.
● لتشابهها المعروف. . جعلنا الوافر والهزج بحراً واحدا.

الدكتور سوشن
جراح - رسام

هنري ميللر — فصل من كتاب : الكابوس مكيف الهواء — ترجمة : عادل عبد الجبار

مقدمة

هذا الموضوع ، فصل من كتاب «الكابوس مكيف الهواء» للكاتب هنري ميللر . ورغم أنه قد يدخل في إطار أدب الرحلات الا أنه ، على عادة ميللر ، لايقف عند حد الوصف الخارجي ، أو مجرد تسجيل انطباعات ذاتية عن مشاهدات خاصة ، بل يتعدى هذا كله إلى الخروج بمعنى انساني واخلاقي - فلسفي عبر سلسلة من المحاكمات المنطقية ، والتحليلات . . ان مشاهداته ، لاتعني شيئاً في ذاتها ، وانما في ما تثيره من تساؤلات ، وتطرحه من معان ، وما تفجره من حالات إشكالية في النفس .

و«الكابوس مكيف الهواء» كتاب ألفه ميللر عن جولة قام بها في كل انحاء امريكا ، تحدث فيها عن انطباعاته واستنتاجاته عما اصطلح على تسميته بـ «العالم الجديد» . . عن البشر الذين قابلهم ، والأماكن التي رآها ، وعما حدث معه في هذا الجزء من امريكا أو ذاك ، في فترة اندلاع الحرب العالمية الثانية .

يقول ميللر في مقدمة الكتاب المذكور : «خطرت لي فكرة كتابة كتاب عن امريكا ، في باريس قبل بضع سنوات . . وفي ذلك الوقت بدت امكانية تحقيق حلمي بعيدة نوعا ما . . لأنه ، لكي اكتب الكتاب ، يتحتم علي أن ازور امريكا ، واسافر فيها على راحتي ، وامتلك نقوداً في جيبي . . وهكذا . . لم تكن لدي ادنى فكرة ، متى سيطل مثل هذا اليوم . . ولأنني لم اكن امتلك الوسائل التي تمكنني من القيام بالرحلة . . كان أفضل ثاني شيء هو أن أقوم بها متخيلة ، وهو امر باشرت به في لحظات مختلفة . »

ان العمق الذي تميز به ميللر في الحديث عن امريكا التي رآها على طريقته ، وعلق على مكوناتها بلغته الانفجارية يخرج بـ «الكابوس مكيف الهواء» إلى مصاف الأعمال الفلسفية والانسانية الكبيرة ، التي شهدها قرننا العشرين . . ولهذا فان لشهادة ميللر الغاضبة والعميقة ، عن وهم نموذج الحياة الاميركية . وعن عذاب الناس البسطاء المنفتحين على الحياة ، الممتلئين بدفء الروح الانساني ، داخل تلك الحياة التي لايزدهر ويأخذ مكانه فيها إلا الضباع والذئاب والطفيليات ، والبلدوزرات البشرية التي لاتبقي امام اندفاعاتها على شيء ولاتذر ، أهمية كبيرة

وفي هذا الفصل من الكتاب ، يتحدث ميللر عن فنان تشكيلي اميركي موهوب ، بدأ حياته الفنية وهو في الستين من العمر ، لكن ذلك لايكون الا جانباً ثانوياً من الموضوع ، لأنه يكشف من خلال حديثه عن الرجل عن اوضاع الفنان الاميركي ، والفن في اميركا عموماً ، في صرخة احتجاج هائلة ، ونبوءات ، برهن أغلبها على صحته ، حول ما ستؤول اليه الأمور في هذا المجتمع مكيف الهواء ، والكابوس في الوقت نفسه .

المترجم

- ١ -

من الأمور التي تثير ني حول أميركا أثناء تجوالي فيها هي ان الرجال الواعدين . . الرجال ذوي الحكمة المبهجة . . الرجال الذين يحسون بالأمل في هذه الفترة الأكثر كآبة من تاريخنا، هم أما الاولاد الذين لم يتخطوا مرحلة المراهقة كثيراً او الأولاد الذين بلغوا السبعين أو يزيد . الشيوخ في فرنسا، خصوصاً اذا كانوا من منشأ فلاحي، مسرةٌ والهام للناظر . أنهم كالأشجار العظيمة التي لايمكن أن تقتلعها عاصفة . . أنهم يشعون سلاماً ووقاراً وحكمة . . كقاعدة، الشيوخ في أميركا منظر محزن . خصوصاً أولئك الناجحون الذين أطالوا وجودهم أكثر من الفترة الطبيعية علىٰ طريقة التنفس الأصطناعي اذا جازت التسمية . أنهم امثلة مرعبة على فن التحنيط . جثث تسيرها يدوياً حاشية من المأجورين الباهظي الثمن والذين يمثلون وصمة عار في جبين مهنهم .

أستثناء من هذه القاعدة ـ والبون شاسع ـ هم الفنانون وأعني بالفنانين الخالقين بغض النظر عن حقل عملياتهم ـ معظمهم بدأ يتطور ويكشف عن تفرده بعد اجتياز الخامسة والأربعين من العمر وهو العمر الذي حددته معظم الأحتكارات الصناعية في هذا البلد بأعتباره خط النهاية . ويجب الأعتراف أثناء ذلك بأن معدل العامل الذي أدى وظيفته كأنسان آلي منذ مرحلة المراهقة يصبح مهيأ لكومة النفايات في هذه السن . وما يصح على الانسان الآلي المتسيِّد . قبطان الصناعة المزعوم . . ان ثروته فقط هي التي تسمح له بتغذية وابقاء الشعلة الضعيفة المضطربة . اما ما يتعلق بالحيوية الحقيقية ، فاننا، بعد الخامسة والاربعين، امة متداعية .

غير أن ثمة صنفاً من الرجال الجسورين ، التقليديين بما يكفي للبقاء أفراداً وعرين ، يحتقرون هذه النزعة علناً ، ويكرسون انفسهم إلى عملهم بحب . رجال تستحيل رشوتهم أو اغراؤ هم . . يعملون ساعات طوال ، دون مكافأة أو شهرة على الأغلب . . مدفوعين بنزعة مشتركة ، هي بهجة أن يفعلوا ما يحبون .

ويمكن التعرف على هؤلاء الرجال الذين اتحدث عنهم ، من نظرة . . فسيماؤ هم تؤ شر شيئاً أكثر حيوية بكثير . . واكثر تأثيراً بكثير ، من شهوة القوة . . . انهم لايبحثون عن السيطرة ، وانما عن ادراك انفسهم . . . انهم يعملون من مركز مستقر . . يتطورون . . . يمنحون غذاء بمجرد كونهم ماهم عليه .

هذا الموضوع ـ العلاقة بين الحكمة والحيوية ـ يثير اهتمامي ، لأنني ، على العكس من الرأي الشائع ، لم استطع أبداً أن انظر إلى اميركا على اساس انها بلد شاب وحيوي ، وانما باعتبارها بلداً شاخ قبل اوانه على نحوما . . فاكهة تعفنت قبل ان تتاح لها فرصة النضوج . إن الكلمة التي تفتح الطريق إلى الرذيلة الاميركية هي الخراب . وإن شعباً مخرباً ليس بالشعب الحكيم ، كما أنه لايستطيع أن يظل شاباً وحيوياً . . لكي تتحول الطاقة إلى مستويات أعلى لابد من الحفاظ عليها . . المبذر ينتهي بسرعة ، واقعاً ضحية لذات القوى التي تعامل معها بكل ذلك الحمق والاستهتار . . حتى الآلة ، ينبغي التعامل معها بمهارة لكي نحصل منها على الطاقة القصوى . مالم ـ كما هو الحال في اميركا ـ ننتجها بكميات تسمح لنا بالاستغناء عنها قبل أن تشيخ وتصبح عديمة الفائدة . لكن عندما يتعلق الأمر بالاستغناء عن البشر، تصبح المسألة حكاية أخرى . . البشر لايمكن رميهم كما ترمى الآلات . . ثمة علاقة متبادلة وغريبة بين الخصب وكومة النفايات ، إذ يبدو أن الرغبة في الانجاب ، تموت حين يتم تحديد اللانفع بالسن المبكرة خمسة واربعين عاماً .

قليلون هم أولئك الذين يستطيعون الهرب من الدوامة . . أن مجرد الرغبة في البقاء ، لايشير إلى تميز . . . ذلك أن الحيوانات والحشرات تعيش حين تتهدد انواع أعلى بالفناء . . لكي يعمل المرء من أجل مسرة ، لكي يبلغ شيخوخته بوقار يحتفظ بقواه العقلية ، حماسه . . احترامه لنفسه ، عليه أن يؤسس قيماً أخرى غير تلك التي صادقت عليها الدهماء . . نحتاج إلى فنان لكي يحدث هذه الثغرة في الجدار . . الفنان بالدرجة الأولى إنسان يمتلك الثقة بنفسه . . إنه لايستجيب للمحفزات الاعتيادية ، فلا هو كادح ولا طفيلي . . إنه يعيش لكي يعبر عن نفسه ، وبفعله هذا يغني العالم .

الرجل الذي افكر فيه الآن ـ الدكتور ماريون سوشون من نيو اورليانز ـ ليس نموذجاً نمطياً بشكل عام . . إنه استثناء غريب ، ومن هنا ازداد اهتمامي به . . إنه الآن رجل في السبعين . . جراح ناجح وشهير، بدأ يرسم بجدية في الستين . ولم يهجر مهنته بفعله هذا . . قبل خمسين عاماً ، حين بدأ يدرس الطب ، مترسماً خطى ابيه ، ولي نفسه حكماً سبارطيا التزم به منذ ذلك الحين . . عملاً ـ ينبغي أن أقول ـ مكنه من أن يؤدي مهمة ثلاثة أو اربعة رجال ، ومع هذا يتركه ممتلئاً بالحيوية والتفاؤل . . ان من عادته أن يستيقظ في الخامسة ، يتناول فطوراً خفيفاً ، ويذهب إلى غرفة العمليات ، ثم إلى دائرته حيث يؤدي واجبات موظف في شركة تأمين . . يرد على رسائله . . يستقبل المرضى . . يزور المستشفيات ، وهلم جرا . فاذا ما حل وقت الغداء ، يكون قد انجز عمل يوم كامل . . منذ عشر سنوات وحتى الآن ، ظل يتحايل من أجل أن يوفر قليلاً من الوقت كل يوم ليمارس الرسم . . يرى أعمال الرسامين الآخرين . . يتحدث معهم . . يدرس حقل اختصاصه ، كما يفعل شاب في العشرين بدأ مستقبل حياته تواً . . إنه لايغادر مكتبه ليذهب إلى الا ستوديو، بل يرسم في مكتبه . في زاوية غرفة صغيرة مرصوفة بالكتب والتماثيل ، ينتصب شيء يشبه آلة

موسيقية مغطاة. . وفي اللحظة التي يكون فيها وحيداً، يذهب إلى هذا الشيء، يفتحه، ويبدأ العمل. . جميع ادوات رسمه موجودة في هذا الصندوق الموسيقي الأسود الغامض. وحين يتلاشى الضوء، يستمر على الرسم بواسطة الضوء الاصطناعي. احياناً يكون لديه ساعة من الزمن يمضيها على هذا النحو، وأحياناً اربع ساعات أو خمس.

باستطاعته، أن يلتفت في اللحظة، عن قائم الرسم إلى اداء عملية جراحية دقيقة. . ليس انجازاً عادياً، وبالنسبة للفنان اجراء أقل ما يمكن أن يقال عنه انه غير تقليدي.

حين سألته عما إذا لم يفكر في جعل الرسم مجال اهتمامه الوحيد، خصوصاً وأنه لم يعد أمامه سوى سنوات قليلة، قال إنه رفض الفكرة «لأنه يجب أن يكون لدي اهتمام آخر، لكي انوع الفرح العظيم الذي احظى به من خلال العمل وعدم الكلل». . لاحقاً، وبعد أن زرته عدداً من المرات، تجرأت على اعادة السؤال. . فلم يبد ممكناً بالنسبة لي أن رجلاً يعشق الرسم بهذه القوة، والاكثر. . أنه وهو الذي يحاول أن يزحم عمل عشرين عاماً في اربعة أو خمسة، لايعاني من مشكلة ما في هذه الحياة الثنائية أو المتعددة. لو كان رساماً رديئاً، أو جراحاً رديئاً. . لو كان استاذاً في أحدهما وفاشلاً في الآخر، لما كلفت نفسي عناء ملاحقة الموضوع. . لكنه باعتراف الجميع واحد من اعظم جراحي الوقت الحاضر. . أما بالنسبة لرسمه، فليس هناك أي تساؤل، خصوصاً في رأي فنانين آخرين، مؤسسين، حول كونه فناناً جاداً يزداد عمله أهمية يوماً بعد يوم، متحسناً بسرعة مدهشة. أخيراً اعترف لي بأنه بدأ يدرك «أن هذا الشيء الذي يسمى رسماً، يقلق الروح ويلوي العقل ويستهلك الزمن. . شيء ابتزازي كلياً، يحتكر كيان الانسان برمته، ويتجاوز جميع الاهتمامات الأخرى».

أضاف متأملاً: «نعم. . علي أن اعترف أنه أقلق نمط حياتي، ووضعني ثانية على طريق رحلة جديدة»

ذلك ما كنت أرغب في سماعه. . ولو لم يعترف بهذا لكان لي فيه رأياً آخر. اما بالنسبة لتبريره مواصلته حياته الثانية، فأحس أن ذلك ليس من شأني.

سألته:

- لو عشت حياتك من جديد فهل ستختلف عن هذه التي نعرفها؟. . هل كنت ستعطي الفن المكان الأول بدلاً من الجراحة؟

- سأفعل بالضبط الشيء نفسه ثانية.

أجاب دون أي تردد. . ثم أضاف:

- كانت الجراحة قدري. . كان والدي جراحاً ملحوظاً، ونموذجاً رائعاً في مهنته. . الجراحة علم وفن في آن معاً، ولهذا فانها أشبعت حتى الآن الرغبة في الفن.

اثير فضولي لمعرفة ما إذا كان اهتمامه بالرسم قد شحذ اهتمامه بالجوانب الميتافيزيقية في الحياة.

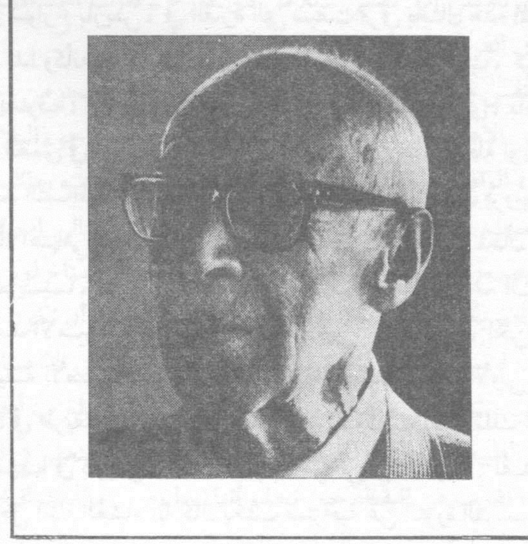
قال:

- سأجيب عليك بهذه الطريقة: ما دامت الحياة بجميع جوانبها الانسانية كانت عمل حياتي، فان الرسم لم يكن سوى توسيعاً لذلك المجال. أنا أعزي أيما نجاح اكون قد حققته باعتباري طبيباً إلى معرفتي بالطبيعة البشرية. لقد تعاملت مع عقول البشر مثلما تعاملت مع أجسادهم. . الرسم - كما ترى - شبيه جداً بممارسة الطب. فرغم أن كليهما يتعاملان مع المادي، الا أن تأثيرهما الأعظم، وقوتهما، روحية إلى حد بعيد. إن كلمة صورة بالنسبة للمريض، كبيرة الشبه بما يمثله الخط واللون والشكل بالنسبة للرسام، وانه لمن المدهش تقريباً كم تستطيع كلمة فقط، أو نقطة أو خط، أن تشكل حياة الفرد وتؤثر فيها. . أليس كذلك؟

ثمة اكتشاف آخر توصلت إليه في مسار نقاشنا، أكد حدسي، في أنه كان منذ الطفولة يمتلك الرغبة في الرسم والتخطيط. . في العشرين كان يسلي نفسه برسم اللوحات المائية. . وبعد فترة ثلاثين عاماً تقريباً، بدأ ينحت أجساداً من الطين والخشب. كانت نماذج من اهتمامه الأخير تتناثر في أرجاء مكتبه الصغير. . جميعها شخصيات تاريخية أحبها من خلال قراءاته الواسعة. . كان ذلك دليلاً آخر على عاطفيته وتكامله. . لقد بدأ، من خلال استعداده للقيام برحلة حول العالم، بقراءة كتب التاريخ والسير. غير أنه لظروف خارجة عن ارادته الغيت السفرة لكن الكتب التي اصطفت على الجدران، والتي قرأها بحماس وجدية، كانت شاهداً على العاطفة الفطرية التي كان يرمي بها نفسه على كل شيء.

فكرت في نفسي، عندما غادرت مكتبه تلك الأمسية، أن أمثال هؤلاء الرجال، هم التماس الاكثر قرباً مع عالم الحكماء والقديسين. . فهم - مثل هؤلاء الأخيرين - يمارسون التركيز والتأمل والتكريس. . إنهم متفردوا العقل تماماً، في تركيزهم على مهمة من المهمات. ان عملهم النقي والعنيد انما هو قربان ورع يتقدمون به كل يوم إلى الخالق. انهم لايختلفون عن الشخصيات الدينية العظيمة، الا في المجال أو الوسط الذي يعملون فيه.

أدين باللقاء مع الدكتور سوشن إلى ويكس هول من نيو ايبريا. فقد كان العراب والبطل، وبطريقة بارعة مرشده وناصحه منذ البداية الأولى لمستقبل الدكتور الفني. . حدث اللقاء بعد خمس عشرة دقيقة من وصولنا أنا وصديقي راتز إلى نيو أورليانز. . كانت حقائبنا في السيارة الواقفة عند الرصيف، ولم نكن قد بدأنا حتى بالبحث عن غرفة حين عرضت الفرصة نفسها. وصلنا إلى مكتبه في مبنى ويتني، أواخر العصر. كان بلا شك قد أنهى عمل يوم كبير. . وما كان للمرء



أن يعتقد ذلك من الطريقة التي استقبلنا بها. . كان مجرد حضوره مكهرباً بذلك العقل والضمير الصافي لرجل ادى واجباته بالكامل، وضع نفسه في خدمتنا تماماً، مستعد ومنتبه لتلبية أصغر رغباتنا.

كانت الطريقة التي حيّا بها صديقي راتز، حدثاً لاينسى بالنسبة لي. . دليلاً على عظمة الدكتور سوشن الروحية. لقد هتف وهو يسحب راتز إليه في عناق ودي:

- بقيت انتظر رؤيتك طيلة عشرين عاماً. . لقد تابعت عملك منذ أن علمت بك. . أعرف جميع لوحاتك عن ظهر قلب. . لقد عشت معها طيلة سنين. . أي رسام أنت؟!. . يا إلهي!. . لوكانت لدي موهبتك، فاي مكان لا أستطيع بلوغه الآن؟. . استمر على هذا المنوال، مغرقاً راتز بمديح مخلص بتواضع عميق.

قال.

- عليك أن يخبرني بأشياء. . لدي مئات الأسئلة أريد أن أطرحها عليك. . كم هي المدّة التي ستقضيها في نيو أورليانز؟. . هل ستلقي نظرة على أعمالي؟. . هل ستخبرني عما اذا كنت أسير في الطريق الصحيح؟

وهكذا. . انفجار حماسي بعد آخر. . مثل صبي صغير في حضرة استاذ عظيم ومحب. لكن راتز، الذي هو تجسيد للتواضع والاحترام، وهذا - اكرر - علامة روح عظيمة حقاً، فعلى الرغم من فخره بعمله الخاص، لم تكن لديه أية أوهام عن قيمته في الواقع، وبعد أن أخذت بنظر الاعتبار الثقة الكبيرة التي يتعامل بها مع اية مشكلة يواجهها، دهشت إلى حد ما، لأن يظهر الخوف والارتباك اللذين أظهرهما، وهويعرض لوحاته. غير أنه في الفن كما في الطب، على ما يبدو، كان قادراً على الاحتفاظ بعقل منفتح. إن غروره الذي لايبزه شيء، يأتي بالمرتبة الثانية من المهمة التي عليه أن يخدمها. انه يندفع إلى هدفه مباشرة، كشخص احادي الجنون على زلاقة ذات عجلات.

في الجلسة الأولى شاهدنا حوالي اثنتي عشرة لوحة تمثل أعماله وكان هذا كافياً لأن يؤسس في ذهني حقيقة أنه عدا عن راتز، وباستثناء ذلك الساحر العظيم جون مارين فانني كنت امام اكثر الفنانين ابهاجاً وحيوية وإثارة للاهتمام في اميركا. كان التقدم على الصور الأولى، التقليدية، الضبابية المضطربة كمثل الصاعقة. وان أولئك الذين قد يكونون رأوا اعماله قبل بضع سنوات في احدى صالات العرض التشكيلي في نيويورك، لن يستوعبوا الخطوات التي قطعها منذ ذلك الحين، خصوصاً في مجال اللون، فلورضي الدكتور سوشن بالبقاء هاوياً، كما ميزه جورج بدل خطأ في حينه، لظل يبهج ويسحر محبي الفن الذين يحضرون الى صالات العرض التشكيلي. ان الجنون الاميركي المتلاشي بالفنانين البدائيين، ليس سوى انعكاس لسلوك الغطرسة واللامبالاة، اللذين يظهرهما أولئك الاميركيون من «عشاق الرسم» الذين يبحثون عن التأنق والتلذذ، وليس عن أن يصدموا أو يقلقوا من خلال الرسم. ان الدكتور سوشن ليس بدائياً ولم يكن أبداً، باستثناء أنه، كمثل اساتذة الواقعية الشعبيين، يكشف عن اخلاص، وعاطفة وجرأة اضافة للصراحة والبساطة التي لايقدر على اظهارها سوى أولئك الفنانين المرفوضين. فكما في أعمالهم، يجري في أعمال الدكتور سوشن عرق قوي من الفكاهة والخيال. . ومثلهم ثانية فانه يرسم بنسبة كبيرة من الذاكرة، من ثروة خبرات غنية. . رؤى. . احلام، تتخذ لحظة اطلاقها من السجن في اطار كينونته، الميزات التي لايمتلكها سوى نتاج الخيال الأصيل. ولئن كان غريزياً فانه بالتأكيد لم يكن همجياً أو غوريللا. فحين يكون في أقصى حالاته الطبيعية، ودون ان يكبحه شيء، فانه يكون في أقصى درجات حساسيته وعمقه. في تلك اللوحات التي لاتكشف إلا عن أقل التأثرات، يقترب الدكتور سوشن من وضع نفسه، ضمن تقاليد الفن الأوربي العظيمة. وعلى الرغم من الاعتراف باعجابه بسيزان اكثر من غيره بين الرسامين المعاصرين، فان عمله، في رأيي المتواضع، لايحمل أي شبه من أي نوع كان. بروح تلك العبقرية الكالحة. ان اولئك الذين أثروا فيه بشكل واضح، هم فنانون أمثال فان كوخ، تولوز لوتريك، روال. . ماتيس. سورا. . غوغان. . وينبغي لي أن أضيف آب راتنر في مجال اللون. . فلولم يكن كريولياً. . لولم يذهب الى فرنسا أبداً، لولم يشغل نفسه أبداً بالفترات التاريخية الأخرى فان الدكتور سوشن سيظل كائناً رقيقاً مثقفاً. . حياً وحساساً ازاء كل التأثيرات الحضارية لعصرنا الحالي. ان حيويته وحماسه يرجعان الى فضول لاحدود له. انه يظل شاباً نظراً، مرحاً لامبالياً لأنه يتطلع إلى المستقبل، وليس الى الماضي. ولأنه ينجز كل يوم ما يتهيأ لانجازه. . إنه يبدأ كل يوم سجلاً جديداً.

لذلـك ليس استثنـائيـاً أنـه لم يواجـه فشـلاً من أي نوع كان. .
حتى رسـومـه اثـارت الاعجـاب في الحـال، رغم وجود جميع الاحتمالات في أن تثير سخرية واحتقاراً.
لن أنسى أبـداً ما فعله على مائـدة العشـاء ذات مسـاء، حين اثـير موضـوع «النجـاح» هذا، لقـد حاول أحـدهم أن ينتزع منه وصفاً اكثر وضـوحـاً عن نجـاحـه الظـاهـرة. وعلى سبيل الاجابة، رفع يديه إلى شفتيه وقبلهما بوقار وقال: انني ادين بكل شيء لهاتين. ورغم ان الحركة لم تكن جوابـاً، الا أنهـا أظهـرت تواضعـاً ونكـرانـاً للذات لصيقاً جداً بالفنان الذي يعمل بيديه. في تلك اللحظة كان يفكر في مهارته الرشيقة كجراح، التي حصل عليها عبر مراس طويل وشاق. لكن القدرة على استخـدام يديـه وأصابعه، بتلك الرفعة الاستثنائية، كانت تؤشر ايضاً سلوكـاً نفسيـاً اكثـر اثـارة للاهتمام حتى من ذلك، وأعني الايمان الذي سيطر عليه في شبابه بأن عليه لكي يشق طريقه في هذا العالم، أن يعتمد على قواه الخاصة، باختصار، على قوة ومهارة يديه كلتيهما.
كان ثمـة حدث آخـر يرتبـط بدعـوة العشاء تلك، اسعدني بما يفوق التعبـير عنـه بالكلمات. . حين جاء النـادل بقـائمة المأكولات، التفت الدكتور سوشن نحونا وقال:
- اتـركـوا هذه الأشيـاء رجـاء. . لاتنظروا إليها. . اخبروني فقط ماذا تحبون أن تأكلوا. . باستطاعتكم أن تأكلوا ما تشاؤ ون.
أنا لا أذكر أي انسان قال لي شيئا كهذا على الاطلاق، قبل ذلك. كان لذلك ايحاء بالفخامة، وحتى لو انني طلبت شيئاً بغيضاً فانا متأكد من أنـه كان سيصبح شهيـاً بعـد تلك القولة. وفي تلك اللحظة وذلك المكـان قررت انـه اذا حل اليـوم الـذي استطيـع فيـه أن أنسى ثمن الطعـام، فانني سا عامـل نفسي بذات الكرم الذي واجهنا به. . كانت تنتابني الرغبة دائماً أن أصعد الى سيارة أجرة وأقول للسائق:
- تجول هنا وهناك قليلاً، فأنا لم أقرر بعد إلى أين أريد الذهاب.
لابد أن هذا يمنح الانسان الاحساس بالاسترخاء والثقة.
اهالي نيو أورليانز شديد والكرم بالطبع. إن الوجبات التي تناولتها هناك في البيـوت الخـاصـة، لاتنسى. انهـا اكثـر المدن الاميركية التي أعرفها تجانسـاً، وهـذا يعـود بنسبة كبيرة على ما أعتقد، أنه هنا أخيراً، على هذه القـارة الجـرداء تتخـذ المسرات الحسية الأهمية التي تستحقها. انها المـدينـة الـوحيـدة في امـيركا التي يمكنك فيها، بعد وجبة طعام متأنية مصحـوبـة بالنبيـذ الجيد والحديث الطيب، أن تتمشى على هواك عبر الحي الفرنسي وتحس بأنك كائن بشري متحضر.
بعـد العشـاء الـذي ذكـرته، تركنا الدكتور سوشن بين يدي صديقه الطبيب تشـارلـز غريشـام الـذي يديـر صالة مهمة من صالات العرض التشكيلي في شارع رويال. وخلال تجواله بنا في الحي، تصرف غريشام وكأنـه كان يراه شخصيـاً للمـرة الأولى منذ سنين عديدة. إن حبه لعالم الماضي المصغـر هذا، ذكـرني بقوة بجولاتي الخاصة التي كنت أقوم بها عبر شوارع باريس، في الفترة التي سبقت قرفي بأمثال هذه المغامرات، لقد بدا وكأنه يعرف كل بوصة من الطريق عن ظهر قلب، كما لايمكن أن يعـرفـه، إلا رجل يتجول في الشوارع ليلة بعد أخرى، باحثاً بمزيد من العمق في طبقـات المـاضي السرية، وحين وقفنا لحظة او اثنتين عند أحـد التقـاطعـات، لكي نتيح له انهاء القصة التي كان يرويها، فقدت فجأة اهتمامي بما كان يقول، بسبب تذكري الشفيف، لمكان شبيه بهذا تقـريبـاً، حين كنت أقـوم بدور الـدليـل لأحـد الامـيركـان في قلب الحي الـلاتيني. كنت ادله، لكن الرجل في حقيقـة الأمـر كان هو الذي يدلني. كانت تلك زيارته الأولى لباريس - كان في طريقه إلى مانيلا في ذلك الحين - وكانت امامه تلك الليلة فقط يقضيهـا في باريس. كانت اغـرب جولاتي في المـدينـة. لقـد أخـبرني الرجل اثناء العشاء أنه كان يكتب مسرحية عن الثورة الفرنسية، وأنه في معـرض بحـوثـه، درس الخـارطة بدرجة من التكامل، جعلته يقتنع أن باستطاعته أن يقودني في الشوارع مثل باريسي قح. وفي الواقع، اتضح أنـه كان يعـرف المـدينـة افضـل من الباريسي الاعتيادي. . لكنه كان يتجول في مدينة ميتة. لم يبد أنه كان يلاحظ ال «باريس» الحية الحقيقية التي كانت تضع نفسها تحت ناظريه في كل منعطف. كانت ملاحظاته مصحـوبـة بتـواريخ وارقام تعود إلى صفحات الكتب العطنة. علي أن اعترف بأن باريس، لم تبد اكثر موتاً، وعدم اثارة للأهتمام مما بدت من خلال عيني، ذلك المتعصب للتاريخ. وحين وصلنا إلى خلف نوتردام، وهي بقعـة تعقـد لدى النظـر إليهـا في الليـل لسان اكثر الأغبياء هذراً، وعنـدمـا استمـر - لحزني - يهذي حول المومياءات الميتة للثورة الفرنسية، اخبرته بأنني كنت اكثر تعباً من أن استمر اكثر من هذا. وافترقنا بطريقة حيادية باردة. قد يستطيع الانسان أن يكتب مسرحية تاريخية مثيرة دون حتى أن يزور مكان اختياره، لكن الانسان الذي لايستطيع الاستجابة لدرامـا الشـارع الحي. . الانسان الذي يسير عبر الحاضر ولا يرى غير المـاضي، لايمتلك من الاغـراء بالنسبـة لي الا ما يمتلكه دليل سياحي عن فينا حين اكون أنا من سكنة سيراليون.
ازداد اعجابي باعمال الدكتور سوشن، خلال لقائنا التالي بمكتبه. . وثـانيـة رأينـا اثنتي عشـرة لوحـة أويزيـد، تمثل نتاج فترة خمس أوست سنـين. ويبـدو أن الحـديث مع غريشـام قد جدد رؤ ياي، لقد احيت الجولة التي قمنا بها عبر الحي اللاتيني في الليلة السابقة، اللويزيانا التي ما يزال سحرها محترقاً.
وأنـا أقف في متنـزه جاكسن، الذي يعتبر جوه فريداً في اميركا، ادركت فجأة لماذا كان المكـان يحمـل كل هذا السحـر بالنسبة لي. كان خط العـمارات السكنيـة الـذي يحيط به من الجانب - اول عمارات سكنية في امـيركـا، كما قيـل لي - شبيهـا بتلك الفنادق الصغيرة التي تحيط بأحب

الاماكن في باريس إلى نفسي - بلاس دي فوزج - فقرب أحد جانبيها يقع السوق الفرنسي، وقرب الآخر الباستيل.
وكلاهما يتنفس هواء الهدوء والعزلة، وكلاهما على مرمى حجر من زحام حياة الناس الاعتياديين، مامن شيء اكثر ارستقراطية من جو «البلاس دي فوزج» الواقعة في قلب «فابور سان انطوان». . كان لمتنزه جاكسون النكهة نفسها، حتى أن من الصعب الاعتقاد بأنه ينتمي الى اميركا.

إن ما يصح على لوحات الدكتور سوشن يصح على مناخ لويزيانا كله - إنها اميريكية، اميركية. كان يمكن لاغلب لوحاته أن تكون من نتاج فنان فرنسي معاصر. ليس في مادة الموضوع، وانما في الاحساس وفي التقرب. ثمة شيء حكيم ومبهج فيها جميعاً، شيء يقترب أحياناً من الروح الطبيعية العظيمة للرسامين الصينيين. . شيء ينعش في المرء فكرة: «**اننا نقترب من اليقظة حين نحلم أننا نحلم**». . ما أبعد تخيلاته هذه عن اساليب غرانت وود الشاحبة العقيمة، او مجهودات النياندرتال المتشنجة التي يقوم بها توماس بنيتون. . اي عالم مبتذل عقيم وزائف يمثله الرسم الاميركي: . . وباستثناء الفطريين. . باستثناء ذلك الساحر جون مارين الذي يعتبر وجوده بيننا ظاهرة اعجازية، فأي قيمة أو معنى يمكن أن نستخرجها وسط قذارة اللوحات التي نصنعها كما نصنع الشموع؟. . اين الرؤية والتفرد والشجاعة والجرأة التي يعرضها الفن الأوربي؟ اين البيكاسو الذي نملك، اين فان كوخ الذي نملك. . سيزان. . ماتيس. . براك، أوحتى أوتريللو النزيه البسيط؟. . هل نستطيع أن ننجب روال. . أوبول كاي، دع عنك عمالقة الماضي في ايطاليا، اسبانيا هولندا، بلجيكا، المانيا، فرنسا. . وهلم جراً؟. . ولا يستلم المرء على هذه الاسئلة سوى الرد نفسه دائماً: ما زلنا بلداً شاباً. . إلى كم من القرون المقبلة سنظل نستند على هذا العكاز؟. . فكر بما حققه بوذا خلال فترة حياة. . **فكروا بما حققه العرب بعد عقود قليلة من ظهور محمد. . فكروا بمجموعة العباقرة التي لا تضاهي ممن ولدوا في اليونان على مدى قرن واحد. . ليست هناك اية لحظة انتظرت فيها عبقرية شعب من الشعوب، أن يتم فيها تنظيم الحياة السياسية والاقتصادية بطريقة طوباوية.**

فما الذي يمنع الشعب الاميركي من إظهار مواهبه؟. . أم أن مواهبهم تقع في اتجاهات أخرى؟. . هل أن الهدف العظيم للرجل الأميركي يكمن في أن يصبح رجل الأعمال الناجح؟. . أوأن يحقق النجاح فقط بغض النظر عن الشكل والهيئة. . عن الغرض والمغزى الذي يعبر به النجاح عن نفسه بكامل ابعاده؟ ليس في ذهني أي شك بأن الفن يأتي بالمرتبة الأخيرة في سائل الحياة التي تشغلنا. ان الشاب الذي يظهر الملامح التي تشير إلى أنه سيصبح فناناً ينظر إليه باعتباره معتوهاً أو طفلاً كسولاً لاقيمة له. . إن عليه أن يتبع الهامه دافعاً ثمن ذلك جوعاً ومذلة وسخرية. ولا يستطيع أن يكسب عيشه كما يريد إلا من خلال انتاج الفن الذي يحتقره. فلوكان رساماً فان أضمن طريقة أمامه للبقاء على قيد الحياة هي في أن يرسم صوراً غبية، لأناس اكثر غباء، أويبيع خدماته مملكة الاعلان التي - في رأيي - قد فعلت لتدمير الفن اكثر من أي عامل منفرد أعرفه.
خذ الصور الجدارية التي تزين جدران بناياتنا العامة. . ان معظمها ينتمي إلى الفن التجاري. إن بعضها أقل من حيث الشكل والمضمون، من المستوى الجمالي لفنان ياقات قمصان «الآرو». . كان الاهتمام الأعظم منصباً على ارضاء الجمهور، وهو جمهور أفسدت ذوقه مطبوعات ماكسويل باريش الحجرية، والملصقات التي انجزت، من خلال فكرة الانتهاء منها بأسرع مايمكن.

لو أن الدكتور ماريون سوشن تقدم بلوحاته هذه وهو في الخامسة والعشرين أو الثلاثين، لو أنه اعتمد في عيشه على فنه، فان من المحتمل أن يموت جوعاً ويرفس هنا وهناك مثل كرة قدم ناعمة. وكان النقاد سيضحكون على عمله، وينصحونه بالذهاب إلى الاكاديمية وتعلم الرسم، ولأخبره تجار اللوحات بأن ينتظر عشر سنوات أخرى.
ان جانباً من نجاحه - ولننتبه الى ان ذلك بسبب خطأ منه - يعود إلى حقيقة أن بالامكان استثماره كشخصية غريبة ومثيرة. . بهذه الطريقة يتم التعامل مع الفنانين الفطريين في أميركا اليوم. . نوع من حفل ماجن في الرسم تحت انظار السوقة. مع هذا ثمة لوحات لهؤلاء الوحوش غريبي الأطوار انفسهم، لم يستطع أي فنان اميركي حتى الآن أن ينافسها في النوعية والمضمون والتنفيذ. . ويصح القول نفسه على أعمال المجانين في مصحاتنا العقلية. . وان كثيراً من هذه اللوحات منيع على اساتذتنا الأكاديميين.

في أحد سجوننا الفدرالية، اشار القس الايرلندي الذي جال معي في المكان الى نوافذ الزجاج المموه التي صنعها أحد السجناء، كما لو أنها كانت نكتة كبيرة. ما أعجبه صناديق السيجار التي صنعها أحد السجناء وعليها صور الكتاب المقدس، وقد عبر عن المسألة بقوله: «إنه يعرف الرسم». . وحين أخبرته بشكل فظ أنني لا اشاركه في وجهة نظره، وحين بدأت اتحدث باحترام وحماس عن الجهود المخلصة للرجل الذي صنع النوافذ، اعترف بأنه لايعرف شيئاً عن الفن. . كل ما فهمه أن أحد الرجلين كان يعرف الرسم وأن الآخر لايعرف. أهذا ما يجعل الانسان فناناً؟. .
معرفته كيف يرسم اذرعاً وسيقانا؟. . معرفته رسم وجه إنساني، ويضع قبعة بشكل لائق على رأس رجل؟. . أهذه هي المسألة؟. . سألته فبدأ يحك رأسه ارتباكاً. . كان واضحاً أن السؤال لم يخطر على باله من قبل. وسألته:
- ما الذي يفعله الرجل الآن؟
وكنت اقصد الرجل صانع النوافذ. . قال القس:

- هو؟ . . نحن نعلمه أن يستنسخ الصور من المجلات .
- وما مدى تطوره؟
- إنه لايبدي اهتماماً بالأمر . لايبدي اي اهتمام بالتعلم .

فكرت في نفسي : يا للغبي ! . . حتى في السجن يحاولون أن يدمروا الفنان الشيء الوحيد الذي أثار اهتمامي في السجن كله كان تلك النوافذ ذات الزجاج المموه . . كانت تعبيراً عن الروح الانسانية المتحررة من القسوة والجهل والفساد . . ولقد أخذوا هذه الروح الحر . . هذا الرجل الخاشع المتواضع . . الرجل الذي يحب عمله، وأخذوا يعملون على تحويله إلى حمار متعلم . . يجعلون من سجين طيب أهلاً للفوز بجائزة غوغنهايم . . تف!

قال الدكتور سوشن :
- اكره أن أفكر فيما يتحتم على الفنان الذي لايمتلك مستلزمات العيش، أن يعاني منه . . لا استطيع أن افكر في جحيم أسوأ من هذا .

كأي مدينة كبيرة في اميركا، تمتلىء نيو أورليانز بالفنانين الجائعين وانصاف الجائعين . إن الحي الذي يعيشون فيه يتعرض باستمرار الى التدمير والسحق ببنادق المخربين والهمج من العالم الصناعي . نحن نشجب النزعة التخريبية لدى التتار اعدائنا السابقين، والالمان، ومع هذا فان بين ظهرانينا، في آخر ملجأ معماري في أميركا، البقعة الحديقة في عالم دمرناه بأيدينا، تستمر أعمال التخريب الداخلي . وقياساً بالنسبة التي نسير فيها، فانه خلال مائة عام أوما يقرب من ذلك لن يبقى أثر من دليل في هذه القارة، على الثقافة الوحيدة التي تمكنا من انتاجها، واعني بها ثقافة زنوج الجنوب الغنية . إن نيو أورليانز تعبد الماضي، لكنها ترقب بهدوء بينما يدفن همج المستقبل، بمنتهى السوداوية والقسوة ذلك الماضي . وحين لايعود الحي الفرنسي الجميل موجوداً، حين يتم تدمير كل صلة بالماضي، ستحل مباني المكاتب النظيفة المعقمة، النصب القبيحة والعمارات العامة، آبار النفط، المداخن، المطارات، السجون، المصحات العقلية، مستشفيات الاحسان، خطوط الخبز، اكواخ الملونين الكالحة، القطارات المرصوفة، منتجات الطعام المعلب، المخازن، وواجهات الدكاكين المضاءة بالنيون لكي تلهم الفنان أن يرسم، أو- ماهو اكثر احتمالاً - اقناعه بالانتحار- إن قلة من الرجال هم الذين يمتلكون الجرأة على الانتظار حتى يبلغوا الستين من العمر قبل أن يمسكوا بالفرشاة، والأقل حتى من هذا من ستتاح لهم فرصة أن يصبحوا جراحين . عندما تبلغ الوقاحة بطبيب اسنان شهير حد القول بأن اسنان الرجل العامل - اسنانه الخاصة - انما هي رفاه اقتصادي، فإلى اين نحن سائرون؟ . . سرعان ما سيقول طبيب الباطنية أو الجراح :
- لماذا نحاول المحافظة على الحياة، بينما لايوجد ما نعيش من أجله؟ وبدافع الانسانية المحضة، سرعان ما سيجتمعون معاً ليشكلوا مجتمعاً للقتل رحمةً، لانهاء جميع أولئك الذين ليسوا أهلاً لرعب الحياة المعاصرة .

يبدو لي أننا على وشك الوصول إلى مثل هذا الطريق المسدود . ويبدو أنه لم يعد يغرينا أويمثل أية قيمة بالنسبة لنا سوى عمل الأموات . . يمكن دائماً لكي توفر لنا كلاب الحراسة، والضباع . . ويمكن شراء النقاد دائماً لقتل ما هوطازج وحيوي، ويمكن تجميع المعلمين الذين يسيئون تعليم الشباب الفن . . ويمكن تحريض المخربين على تدمير ما هوقوي ومقلق . لايستطيع الفقراء سوى التفكير في مشاكل الطعام والايجار، ويستطيع الأغنياء أن يسلوا أنفسهم بجمع الاستثمارات المضمونة التي توفرها لهم الغيلان التي تشق طريقها بعرق الفنانين ودمائهم . وتدفع الطبقات المتوسطة ثمن تذكرة الدخول، لتلقي نظرة وتنتقد، فخورون بمعرفتهم نصف المطبوخة في الفن، ومترددون اكثر مما ينبغي عن مواجهة الرجال الذين يخشونهم في اعماقهم، عارفين أن العدو الحقيقي ليس الرجل الذي فوقهم، والذي عليهم أن يتملقوه، وانما المتمرد الذي يكشف بالكلمة، الصرح الذي ينبغي للطبقة الوسطى اللافقرية أن تدعمه . ان الفنانين الوحيدين الذين يكافأون بشكل مجز على جهودهم، هم المشعوذون، ولا يشمل هذا النوع المستورد فقط بل الابناء المحليين الماهرين في أثارة سحب الغبار، حين يتعرض الموضوع الحقيقي للخطر .

ان الرجل الذي لايريد أن يرسم ما يرى، بل ما يحس، ليس له مكان بين ظهرانينا . . ان مكانه السجن، أو المصح العقلي . . مالم - كما هي الحال مع الدكتور سوشن - يستطع البرهنة على سلامته العقلية، واستقامته من خلال ثلاثين أو أربعين سنة في خدمة الانسانية بدور الجراح .

هذه هي حالة الفن في أميركا اليوم . . فإلى متى سيستمر هذا؟ . . لعلنا سنستمع أخيراً الى الرجال الذين يبغون ترتيب الحياة وفق شروط أخرى غير شروط الجشع، والتنافس والحقد والموت والدمار . . . ربما . . من يعش سيرى على حد تعبير الفرنسيين .

النيام

■ جمعة محمد جمعة

قالوا وقلنا، لم نصل للقول الفصل، اللعنة لا تكفي، اغلقوا اعينهم، وآذانهم بالضبة والمفتاح، جئنا بالزلط وأخذنا نخبط، نخبط، الصوت عنيف، الصدى اعنف صم آذاننا نحن، كففنا مقتربين من اليأس. .

حرنا ماذا نفعل؟ لم يعد الصراخ يجدي، ولا الدق ينفع، ماذا نفعل؟ هل نستطيع تجميع الريح لدسه في انوفهم؟ لا نملك الاتفاق على تفريغ مخزون الامعاء من الغازات في آن واحد، لا جدوى من الوصول اليهم عن طريق انوفهم، معداتهم ممتلئة. .

ليكن ايلامهم، قررنا احضار الابر، علينا ان نملأ اجسادهم بوخزها، قبلها قال احدنا «الضرب في الميت حرام»، قلنا «لابد ان يفيقوا، ان ينتبهوا، الدوامة عنيفة لا مفر من سقوطهم الى السفح»، قال آخر «ليسوا امواتا، مغشي عليهم فقط» احضرنا فحول البصل، كسرناها، الصقناها بمناخيرهم، لم تهتز شعيرة واحدة، اللعنة لا تكفي، لا مفر من وخز الابر، قال عابر سبيل ضاحكا في سخرية «احضروا بول الحمير وافرغوه في افواههم». . . آزر بعضنا الفكرة، بحثنا عن الحمير، وجدناها، كيف نقف على رغبتها في التبول؟ هل نعلق جرادل وكيزان كما تعلق امهاتنا اكياس القماش في مؤخرة الفراخ التي تأكل بيضها، عسير هذا الامر، الحمار لا يملك احساسا الا في هذه المنطقة، قد يرفسنا، قد يرفس الجردل او الكوز، اكتشفنا حمق الفكرة، لو لم يكن قائلها مضى لانهلنا عليه بالركل. .

عادت الينا فكرة وخز الابر، فتشنا البر كله عن الابر، عزيز قوم ذل، لا جدوى قيل لنا «لم تعد تصنع»، وقيل «لماذا؟ الملابس جاهزة، لا احد يرقع اسمالا، الكل افترى»، ذهبنا الى المصنع، ردوا في دهشة «أي ابر، انتم متأخرون، نحن نصنع الصاروخ والمدفع والدبابة»، قال احدهم منفوش الريش «امهلوني شهرا، ارسل تلكسا للخارج لتصنيع طن اوطنّين» وقفت الكمية المطلوبة امامنا كالحائط الصب. . نريد الملايين، من يستطيع تحويل الطن الى ارقام؟، قيل لنا «عليكم بالكمبيوتر» ذهبنا اليه، عرضنا طلبنا، قال «ائتوني بأبرة لأزنها ثم احل لكم المعضلة، صرخنا دفعة واحدة «المشكلة عدم وجود ابرة واحدة»، برطم الكمبيوتر وصفع عيوننا بأصفاره اللامتناهية. .

عدنا من حيث بدأنا، كيف نوقظ النيام؟ او المغشى عليهم؟ توجهنا بالسؤال الى اساطين الفكر والفلسفة، داروا، داروا داروا، خرجوا من قضيتنا الى مئات القضايا، انهالت الفتاوى، اما قضيتنا فقد احالوها الى محكمة العدل، مثلنا امام قاضي قضاة العالم، قال في منتهى الهدوء واليسر «فيم قلقكم؟ دعوهم نيام»، عدنا بملفات قضيتنا نتحسر على المعضلة التي اوقعنا انفسنا فيها، حاول احدنا التنصل قائلا «يا عم انا مالي وهذا الهم» قلنا في غضب «احترم المبدأ والا . . . . .»، نظر الى الوادي السحيق وتراجع، «انا تحت امركم»، انتحيت به جانبا وسألته «لماذا تراجعت؟» قال «نظرت الى جيوش النمل المسحوقة في الوادي فارتعبت»، أمات رده شوكة التمرد داخلي. .

عدنا لقضيتنا، البحث عن ابرة، مر طفل، رآنا نقلب في الاجساد المتكومة، ضحك واخذ يصفق بيديه فرحا، اصابنا الهلع، رفعوا رؤوسهم، فتحوا اعينهم، فغروا افواههم، صفقوا بأيديهم، فرحنا، اقترب بنا منهم، ماتت فرحتنا وهم يتكومون مرة اخرى، ضحك الطفل، عاود التصفيق، عاودوا اليقظة، صفقوا، حين انتهت آليتهم عاودوا النوم، تركنا الطفل يصفق، ونحن ندرك انه سيتعب ويكف. . .

فصول الحرب

ميسر الخشاب

ـ في صيف الحربِ الاوّل لمْ تغضبْ أمي
قرأت سورتها كالعادة
لم تسأل عن شيء بلْ
ركعتْ لله وصلّت
لجميعِ الجند على الجبهةْ

* *

في نفس الصيفِ المحرقِ ودّعتُ أخي
جبل صدره
سفر عيناه الى شجر اللوز
وأجنحتي
منهكة من دونه . .
في ذات الصيف إذن
أحببتك جداً
مقبول وجعي قربك
مرفوض عرقي إذ لايثمر عزاً
والايام كمهد تأخذني
في بحرك طفلاً
وتعلمني الحان شمالي
وأنا في ملجأي النائي
أختار الحب نهاري
في نفس الصيف رأيت
زهور السلم بعينك ياأمي ذابلة
فبكيت الشهداء
ومعركة الشط بحزن :
رتلٌ يتقدم

وأسير يعدم
وجحيم الموت يقربنا
من زحف عقاربه المبهم
في صيف الحرب الثاني
ولدت أشعارٌ اخرى
أذكر لما وقف الشهداء بساحات البصره
قلنا: هل عدتم بالرؤيا
قالوا: جرس الميناء يدق لفارسها العاشق
والموعد قرآن الصحراء
وتنزيل الجرأة
وفراشات قصائدنا
صارت حلماً وبنادق
وجميعاً قاتلنا
فاستشهد فينا شجر العنبر
واخضر هوى أمي هذا الشهر عيوناً
وحدائق
ـ في الصيف الثالث لم
يبك البحر على سفن القرصان
ولم تهزم حارتنا
ـ في الصيف الرابع المح ياطفلي
عينيك الغافيتين
نجمين يضيئان أمانينا
فإذا أبتسمت أشجار الصفصاف،
وغنت أطيار الجبل الشامخ فوق غصونه
واذا صلت أمي لربيعه
سيعود الصيف بلا مذبحة
وسيشدو بلبله السحري
لسلام بلادي
كتب الطلاب على السبورة:
لن ننسى ظلم ذوي القربى
لكنا سنقاتل حتى
يصدق سيفك ياوطني

قصة قصيرة

أحلام ليلة باردة

منذ ان غاب أبي عن البيت في ظل ظروف غامضة دأبت خالة علاهن على زيارتنا بشكل يومي تقريباً وأحياناً اكثر من مرة في اليوم الواحد لتسلينا باحاديثها وحكاياتها الشيقة ونكاتها اللاذعة وضحكاتها المرحة الصاخبة النابعة من الاعماق، أو بالاحرى لتواسي امي التي لاتني تذرف الدموع بمناسبة أو بغير مناسبة. منذ ان غاب ابي عن البيت وأمي عصبية المزاج. مربدة الوجه، غاضبة تشتمنا بلا سبب وتدعو من كل قلبها أن يهدم الله البيت على رؤ وسنا. ولكنها سرعان ماتنسى همومها ومتاعبها حال حضور خاله علاهن التي تملأ البيت بالمزاح والسخرية والضحكات الرنانة العالية والمرح الصبياني والحكايات العابقة برائحة الانس ونسيان مايعكر صفو الامزجة ويثلم النفوس..

وخالة علاهن إمرأة فوق الأربعين، مملوءة ولكنها ليست مترهلة كما هي عادة نساء القرى في مثل سنها عريضة المنكبين، أرملة منذ اكثر من عشرين عاماً ولكنها لا ترتدي الثوب الاسود مطلقاً. ولم تتخل عن معاضدها الزجاجية الملونة واساورها الفضية وخواتمها المزينة بالفصوص الحمراء والخضراء المشعة. ترتدي باستمرار ثوباً هاشمياً مطرزاً بالدانتيل الناعم وصاية حريرية زرقاء وتحلي أذنيها بترجيتين ذهبيتين مستديرتين تتركها دائماً يتأرجحان فوق الملفح الموشى بخيوط البريسم. وجه قروي أليف تكاد لاتفارقه البسمة الطافحة بالتسامح والسخرية والمحبة. لعوب ومشاكسة. لم أرها طيلة حياتي ذات يوم غاضبة أومنزعجة اوحزينة. تمازح الرجال كما تمازح النساء على حد سواء. جميع أهل القرية يهابون سلاطة لسانها الذرب ويخشون مغبة مزاحها المتحامل ويتسترون منها بكل ملائكة السماء مهابة ان تحرجهم بلا تردد امام غيرهم من اهل القرية، ولكن الجميع بذات الوقت يكنون لها الاحترام والمودة. تجلس بين الرجال كرجل مثلهم، وحين يتهمها أحد الرجال بأنها أصبحت هرمة تدعوه بذات المرح المألوف فيما إذا كان يستطيع ان يباطحها امام الشهود والذي يربح الرهان يركل الخاسر على مؤخرته في ديوخانة المختار عليوي العبدالله وامام كل أهل القرية. فيقهقه الرجال مستغفرين الله ومستعيذين من الشيطان. بل يؤكد البعض مع شيء من الحسرة والغيرة الخفيتين (إمرأة ولا كل النساء...) لا ينقصها جمال الوجه على الرغم من كونها قد تجاوزت الاربعين. مازالت هناك بقايا جمال ترفض الاستسلام لتسرب السنين. أنف جاعد لايخلو من ضخامة، وعينان واسعتان مكحلتان أبداً. ووجه عريض خال من التجاعيد، يحمل على بشرته اللينة اكثر من وشم أزرق، وجبين عريض اكثر ليونة من بشرة الوجه ترتسم عليه بشكل يكاد يكون ملحوظاً حزوز ناعمة ودقيقة. عصبتها مائلة باستمرار نحو اليسار. تتربع مثل الرجل وتنفض كيس تبغها مثلهم وتمضي تلف سيكارتها باصابع خشنة مثل اصابع الرجال. تبلل طرف الورقة الشفافة بلسانها الدبق ومن ثم تلصقها بعد ان تبرمها جيداً، وحين تشهق الدخان يخامرك احساس بأنه لن يخرج من جوفها مطلقاً، بيد انه سرعان مايخرج متدافعاً وبكميات وفيرة من منخريها وفمها. كم كنت مولعاً باطالة النظر الى خالة علاهن وهي تتحدث فيما الدخان يتدافع بلهوجة من بين شفتيها. برغم كراهيتي وتقززي من السيكائر كنت أجد لذة غريبة في ان اجلس امامها وأنا أمعن النظر الى هذا المنظر الأخاذ والمسلي. كثافة زرقاء على شكل حلقات متتالية من الدخان تتصاعد بانتظام متوافق ومقاطع الكلمات التي تتفوه بها. حلقات شفافة تتصاعد مضطربة امام الوجه العريض، تخور بلا هدف حول وفوق الجبين الأبيض قبل ان تتلاشى. اجلس منزوياً عند طرف مجلس الرجال عصر كل يوم تكون فيه خاله علاهن متواجدة بينهم. وكالعادة يجتاحني سرور صبياني عجيب فأضحك بكل قواي حينما أرى الرجال بلحاهم وعقلهم المبرومة وملامحهم القاسية يذوبون خجلاً، ويحاولون عبثاً كف الأذى عن انفسهم ازاء فلتات لسان خالة علاهن التي لا تعرف

حمد صالح

الحدود أو العيب، واستمع اليها بعمق وهي تروي النوادر الطريفة وتقص للمجلس الساكت باهتمام الحكايات الطويلة والمتشابكة والتي لا ادري من اين تجيء بها، فيصغي الجميع مثلي لحديثها الكلي والممتع عن الحسين البصري والسندباد وابي زيد الهلالي والزير سالم وعنترة بن شداد وحاتم الطائي وصحابة رسول الله الكرام. أحاديثها على الاغلب مع ماتحمل من تشويق واثارة فضول المستمعين ليست صحيحة كلها، إنما معظمها من بنات افكارها، ولكن لكثر ما ترددها أصبحت في حكم الصحيحة. والواقع ان ليس هناك من يملك الجرأة على إتهام خالة علاهن بالكذب، أو في افضل الاحوال بالنسيان والتشكيك فيما تقول. كل ماتتحدث به خالة علاهن هو الصحيح بعينه. الصحيح الذي لايرقىٰ اليه الشك، ومن يتورط بالتفوه عكس ذلك عليه ان يدفع ثمن حماقته. سيكون فريسة سهلة تحت طائلة لسان عريض لايتورع عن قذف أية كلمة مهما كانت نابية، بل وفاحشة ايضاً. قاطعها ذات يوم عم عواد فيما كانت تتحدث عن تغريبة بني هلال. وعم عواد معروف ليس في قريتنا فحسب، إنما في القرىٰ المجاورة ايضاً على انه رجل محترم له مكانته بين الرجال وكلامه مسموع. لم يقاطعها. إنما الأصح انه حاول تصحيح بعض معلوماتها والتي اكتسبها منها بالأصل عن مقتل الزناتي خليفة فأجابته بكل وقاحة ومن غير ان يندىٰ لها جبين.

- الله يرحم أمك وضوحه، شوف من أي كيولي حملت بك.

فضج المجلس بالضحك الصاخب والقهقهات الثخينة والسعال التبغي المتناوب. رأيت عم عواد يخفض بصره الى الاسفل محمر الوجه ويستعيذ بالله من الشيطان ويهز رأسه هزات مكتئبة الى كلا الجانبين دلالة على الأسف وعدم الارتياح لهذا الرد غير المحتشم امام الناس. حتىٰ المهبول سلومي يقف أمام خالة علاهن باحترام، وهو الذي لا يحترم أحداً على الاطلاق. يخشاها ويحترمها مع انه يرفع عقيرته بأقذع الشتائم لكل من يعترض سبيله او يمازحه. ولكنها ازاء هذا التفرد من الخشية والاحترام لا تتوانىٰ عن اعطائه بيضة مسلوقة أوملطوشة زبد أوما عون ثريد كرشوة لاستمرار هذه الخشية وهذا الاحترام امام الناس على أقل تقدير. وذات يوم حاول التحرش بها أحد رجال قرية مجاورة ملمحاً لها من بعيد الى انه يرغب الزواج منها على سنة الله ورسوله. فما كان منها إلا ان قادته بكل لباقة الى ديوخانة المختار عليوي العبدالله وسألته بحضور كل الرجال.

- ابن العم جاء يخطبني، ولكن ياجماعة الخير، هل سأكون أنا إمرأته أم هو إمرأتي؟

فلم يجد الرجل الغريب ازاء هذا المنطق الجارح، وازاء سخرية رجال الديوخانة سوى ان يرتدي حذاءه البلاستيكي وينسل هارباً من المجلس ولم يعد الى قريتنا منذ ذلك الحين.

تتهامس عنها نساء القرية بكلام غامض ينم عن الحسد والغيرة، بيد ان كلامهن هذا لايتجاوز حدود نساء قريتنا، او البعض منهن. لايصل الى اسماع الخالة علاهن، فالنساء كالرجال يجلسن في حضرتها متهيبات وايديهن على قلوبهن. ليست هناك من تملك الجرأة - مثل ازواجهن - على إثارة حفيظة خالة علاهن بما يسوءها وإلا فلكل سؤال جواب ولسان خالة علاهن غني عن التعريف.

وخالة علاهن إمرأة جميلة وذواقة ملابس. لاتضاهيها في الاناقة إمرأة في قريتنا. طرية الملامح سريعة البديهة. والواقع ان كل رجال القرية يرغبون بها ويطمحون لويفوزون بها ولكن ليس بينهم من يمتلك الجرأة على مفاتحتها خشية الوقوع تحت طائلة لسانها اللاذع. غالباً ماكنت أرىٰ بعض الرجال يستجيبون لمزاحها على نحو يجعل أي مترقب، وان كان محدود الفطنة مثل المهبول سلوم أو صغير السن مثلي، يجعله يشكل فكرة من نوع ما. فكرة ليس من السهولة تبيان مخفياتها بدقة. ولكنها تخضع بحكم وجودها علىٰ هذا

النحو اوذاك لاكثر من تأويل. فكرة مريبة لا يمكن ان يخطئها الحدس، فالرجل الذي توافقه خالة علاهن على ارائه وتصدقه فيما يقول ينتفخ بين الرجال مثل الديك الرومي. بل يكون موضع غيرة خفية من قبل بعض الرجال، وحتىٰ ان ارتكب خطأً ما في المستقبل أوراودته نفسه الى الكذب فإنه يعزز أقواله بالاستشهاد الوحيد الذي لا يمكن الطعن فيه

- إسألوا علاهن ان كنتم لا تصدقوني...

وهنا يرتدي الكذب ثوب الصحيح. وذات يوم سألتني أمي أن أحمل ماعونا من النحاس مملوءاً بالجنيبرة المطبوخة بالدهن الى بيت خالة علاهن. وكان ذلك بعد الغروب بقليل، حيث ان بيت خالة علاهن ليس بعيداً عن بيتنا، فإمتلأت زهواً وفرحاً، مع اني اشاكس أمي ولا أنفذ معظم الاعمال التي تطلب مني تأديتها. حملت الماعون وركضت في الطريق الضيق حافي القدمين وفي أنفي تعط رائحة الجنيبرة. وكانت القرية هاجعة تحت سكون مابعد الغروب. البيوت الطينية نائمة في الظلمة القاتمة، وبعض اضواء الفوانيس والكوانين والمواقد تفلت من النوافذ أومن بعض الابواب المواربة. والجدران واطراف السقوف المتهدلة وقامات الاشجار واحراش القصب تبدو في العتمة مثل اشباح مختلفة عديمة الهوية. كان باب غرفة خاله علاهن مغلقاً بيد ان ثمة همساً خفيفاً يتسرب من الداخل. توقفت عند الباب مصغياً بانتباه لا يخلومن خوف وتردد مبهمين، ولكنني لم اسمع ما يرضي فضولي. وضعت عيني على شق طولي ضيق وغير منتظم يشرخ الباب الخشبي المبطن بالصفائح المعدنية الصدئة من فوق الى الاسفل. كان الفانوس مضاءاً ومعلقاً بمسمار حديدي على جدار الطين المتعرج ينشر نوراً خافتاً على أرجاء الغرفة الضيقة. ولشد ما كانت دهشتي عظيمة وانا أرىٰ في مساحة الضوء خالة علاهن راكعة على سجادة أنيقة وتتلو بصوت هامس، مثقل بالكآبة والخشوع بعض آيات القرآن الكريم. لم أراها في السابق تصلي ولهذا وقفت مذهولاً في مكاني لا اكاد أصدق عيني. لم تكن تصلي كما يصلي الاخرون، إنما على نحو فريد ومذهل. تغيب في عالم شفاف وندي. تنهل من رحمة واسعة تشع من داخلها وتغسل أدران نفس مستضامة ومثلومة. لا تصلي فحسب، إنما الاحرىٰ تسبح في بحر زاخر بالنقاء والطمأنينة. كل جوارحها خاشعة ومستسلمة. كومة من الايمان والوجد والحيف ملفوفة بثوب هاشمي مطرز بالدانتيل كيان خاشع ينضح بالابتهال والتجلي. غياب حالم. إمتزاج كلي في ذات الخالق. تلاشي مطلق في كينونة اخرىٰ أسمىٰ وأبقىٰ. بوح خفي وصريح لنفس مثقلة بالحيف والعذاب. غوص الى الداخل الرحب. جريان حس إنساني ينساب بتواصل نظيم في عالم عذب ونزيه قد لايراه أحد غيرها. سموات من الانكشاف الداخلي تهبط من عينيها الدامعتين فتنتشر هي مع هذه الامتدادات اللانهائية. تملأها، أوتمتلىء فيها. لولا الهمس المتردد بخشوع واجلال لحسبتها ميتة، اوبالاحرىٰ لحسبتها مجرد كومة أقمشة نظيفة ومقدسة مركونة على سجادة صوفية جديدة. لم أعد خائفاً أوحذراً من خالة علاهن بقدر ما كنت مأخوذاً بهذا المنظر العجيب والذي اتمنىٰ من كل قلبي لوانه يستمر الى الأبد على هذا النحو الفريد والمدهش، وأستمر بدوري مصلوباً حذاء الباب الخشبي غير عابىء بلسعات برد المساء وعيني مزروعة في هذا الشق الصغير. لم اكن أنظر الى غرفة طينية وبداخلها إمرأة تصلي. كنت أنظر بعمق غير مألوف الى عالم رحب وعظيم من الاضاءة والانبهار والقدسية، وكان الله في داخلي وهجاً عذباً من النور المبارك. ينسفح من داخلي ليغمر الفانوس المشع وخالة علاهن والقرية والعالم كله. يجلي الظلمة الحالكة ويضيء فرح الاخرين. صوت دافىء يتسرب من كومة الثياب الهاشمية، ورائحة جنيبرة مطبوخة بالدهن. وسخونة رغيف خبز، وضوء فانوس فاتر، وبرد يترسب تحت الجلد المقشعر. عالم مضاء ومترف يملأني للمرة الأولىٰ في حياتي بمثل هذه الكآبة الشفافة فأراني منساقاً وراء هاجس كالح ومريب. إقشعر بدني من شدة البرد فنشقت انفي ثم هربت من أفكاري الى حيث تنعم خالة علاهن بالدفء والتجلي والسلام. عاد الى التفجر في داخلي ذلك العالم السعيد فأغفو كملاك على شواطيء سماء لا نهائية من الحب والنقاء والطهارة الخالدة. لم أعد صبياً في العاشرة. كنت اكبر من تقديراتي لنفسي، وقد تحملت على نحو مفاجيء بمجسات في غاية الرهافة والحساسية وحدة الادراك. أعي وبشدة مالا يعيه غيري. اكون اكبر من الاخرين واكثر عمقاً وابعد امتداداً من العالم المحسوس. ولكن الكلمات لا تسعفني على نقل مااصبحته بدقة. اتطهر بفيض غزير من الدموع المتبارقة على ضوء الفانوس. أمتلىء بهدير بحر زاخر يرتمي علىٰ مد البصر في الوجه السابح بالدموع فأغوص حتىٰ القرار في دفء العينين الشاردتين. أفيق من حلمي على خشخشة معاضد واساور خالة علاهن حين تنهض عاقدة يديها امام بطنها فتنبت في عيني المزروعة على الشق ازهار البرسيم ونقوش الدانتيل والحرير الملون، ويثقب في أذني رنين الاساور الفضية. برغم تدلي الرأس على الصدر استطيع أن المح لمعان الدموع على الوجنتين. مسارب دموع غزيرة لا تنضب تفيض من العينين المحملقتين بغياب

في نقوش السجادة الصوفية الجديدة. يتعكر هدوء العالم بداخلي. يختل توازنه بعنف حينما تسقط نقطة ملتمعة من الذقن وتظل تشع بلوعة وهياج في داخلي المضطرب، بيد ان هذا لايدوم اكثر من لحظات قليلة إذ سرعان مايعود كل شيء الى ما كان عليه ويسود المرئيات هدوء مضاء يشمل داخل الغرفة.. داخلي.. داخل العالم.. داخل الاشياء المغمورة بظلمة ما بعد الغروب، فأعوم على سطح راكد من همس متواصل وعميق يرشح برائحة ايمان عظيم وأزلي. تتعالى خشخشة المعاضد والاساور حين تجثو خالة علاهن على السجادة متضرعة. تشخص ببصرها باتجاه الباب من غير ان تكف عن همسها الرتيب. تناجي الظلام بوله واذعان كما لوانها توجه هذا الهمس المتضرع لي أنا. تخاطبني بلغة سرية فأسائل نفسي بأسف، أين اختفى العالم الجميل الذي كنت بداخله قبل لحظات، او بالأحرى كان بداخلي قبل لحظات؟

مسحت وجهها بطرف الملفح مستغفرة الله فإمتلأت عيني الملتصقة بشق الباب بمساحة شبر تقريباً من بياض بشرة جلد الصدر الثري. من العنق حتى مفترق الثديين فتراجعت الى الخلف مبهور الانفاس، وعدت كما كنت في السابق خائفاً من مواجهة خالة علاهن مباشرة، وتمنيت لو انها تعود مجدداً الى الصلاة لتجرني معها الى دفء ذلك العالم الزاهي الذي اختفى في مفترق الثديين الضخمين. تركت يديها تنامان في حضنها وهي تحدق بتركيز واصغاء نحو الباب متسائلة

ـ من بالباب؟

تمالكت أعصابي واستعدت توازني وقد عدت صبياً في العاشرة يخشى ان تضبطه خالة علاهن متلبساً بجريرة لا ترضاها. اجبت بتلعثم.

ـ أنا.. أنا فاضل.

سارعت الى القول وقد عادت الى صوتها نبرته المرحة القديمة.

ـ أدخل ياملعون، لماذا تقف بالباب مثل الحرامي؟

دفعت الباب بتهيب محاولاً قدر الامكان ضبط إنتظام أنفاسي واجتزت عتبة الطين، وما ان وقع نظرها على ماعون الجنيبرة حتى هتفت بمرح:

ـ جنيبرة؟! لا تستاهل أمك غياب زوجها بمثل هذه الليالي الباردة.

فوق السجادة وضعت الماعون ودعتني الى الجلوس بجانبها. مزقت الرغيف الى قسمين وناولتني أحدهما ومضت تأكل بشهية. قالت وفمها مملوء بالطعام.

ـ كل يابن البقرة. هل تخاف ان أتزوجك؟

ركبتي اليمنى تتململ اسفل فخذها، محنطة، مشلولة تماماً. ترتعش يدي وهي ترتفع باللقمة الى فمي. تسقط اللقمة في الماعون فينشف الدم من وجهي ويقشعر بدني. تغتصب الصمت ضحكة مجلجلة. تسد فمها براحة يدها تضحك بصخب فيضج رأسي برنين الاساور والمعاضد. احملق فيها بأنشداه وذهول ناسياً نفسي كلياً. ابتسم ببلاهة فتضغط فخذها الضخم على ركبتي وهي تردد من غير ان تكف عن الضحك.

ـ لو ان الله خلقك بنتاً لتناولت أكلك أحسن.. ياعيب الرجال.

ر بتت باصابع مثقلة بالخواتم الفضية على رأسي ودعتني بزوجها المخنث ثم حشرت في فمي لقمة وارغمتني ضاحكة على ازدرادها.

ابتلعت اللقمة على مضض وأنا اهرب ببصري عن وجهها المحتقن جراء الضحك المتفاقم. تلتمع بقع براقة من الدهن على سطح مرق الجنيبرة. عيون دامعة تضحك على سطح صقيل من الماء الأخضر. يخبط ضوء الفانوس في الماعون فأحتمي بحرش مدغل وكثيف من الجنيبرة. انزوي متحرجاً يتاكلني شعور بالاحراج والخوف المبهمين في دسامة المرق المتلامع. أختبىء في عيون الدهن البراقة. اتلاشى تحت فخذ ضخم كتلاشي قرادة في جسم بقرة. احساس غامض يوحي لي بالانسحاب ولكنني أظل مسمراً في مكاني. اتابع نقوش السجادة الصوفية فأرى طرف قبة منحنية ومئذنة عالية تنبثقان من تحت ماعون النحاس، ضوء الفانوس الخافت لا ينير الغرفة بأكملها، ولهذا تكثر الزوايا المعتمة والانحناءات الغامضة. يجرفني تيار مندفع من الدموع المنسكبة مدراراً. أستسلم لاحساس غامر هو مزيج من البهجة والألم، او بالأحرى الألم الذي يبعث في النفس البهجة. تحملني امواج من الدموع النقية نحو اغوار نائية ودافئة. متاهات عجيبة تمنحني القدرة على البكاء. البكاء لا لشيء محدد ومعلوم، إنما لمجرد البكاء. الراحة العظيمة في البكاء. ينمو في ذهني هاجس غريب. هاجس مروع ولكنه مبارك مثل رؤ يا غامضة غير قابلة للتفسير. يتحطم كل شيء ويسقط في الحاضر الجارف حينما تتساءل خالة علاهن.

ـ لماذا لاتاكل يابن المستورة؟

أبتلع ريقي بصعوبة وأنا أقول متلعثماً

ـ تعشيت..

أنتبه الى شحوب وجهها الممتعض، والى سخونة يدها حين لامست يدي وهي تحاول بمداعبة إرغامي على مواصلة الأكل، فأسألها

ـ خالة علاهن، هل أنت وجعانة؟

تـوقف عن مضـايقتي وتنظر في وجهي مباشرة وتتباطأ في لوك لقمتها ولكنها لا تلبث ان تنتبه لنفسها فتبتسم بكآبة وهي تحاول العودة الى مرحها المألوف دون جدوى

ـ ولِمَ هذا السؤال يامكسور الرقبة. اتخاف ان تترمل؟

أقول مؤكداً

ـ وجهك أصفر مثل البرتقالة، ويدك حارة نار

مسحت ماتبقى من الجنيبرة في الماعون بقطعة خبز دون ان تجيب. ثم طلبت مني أن أحمل الماعون لنذهب معاً الى بيتنا. أطفأت الفانوس وراءها فغمرنا الظلام، وانغل هواء الليل البارد تحت ملابسنا. تسربت رطوبة التراب عبر قدمي الحافيتين الى جسدي الذي لا تستره سوى دشداشة مقلمة فيها اكثر من ثقب واكثر من رقعة. وضعت مجموعة الخواتم على كتفي وطلبت مني ان اسير أمامها لانها لا تستطيع الرؤية في الليل بشكل يؤهلها الاعتماد على نفسها. كنت بحاجة الى استعادة ماكنت أحلم به قبل لحظات بكل تجلياته وانبهاره الخفي، ولكن الذي ظل راسباً في ذهني هو وجه عريض وساخر مازال يحتفظ ببقايا لايستهان بها من جمال لم تنل منه الاربعون سنة الماضية. وجه مؤطر بالملفع والكيش، خاشع وكئيب، يسبح بفيض غزير من الدموع النقية المتلمعة على ضوء الفانوس. وجه اليف ومشرق يملأ ذهني فأفكر، بأني أحب خالة علاهن اكثر من جميع الناس. اجد نفسي مدفوعاً. هكذا بلا سابق تفكير الى التساؤل

ـ خالة علاهن، لماذا كنت تبكين وانت تصلين؟

فتقرصني من اذني مداعبة كما هي عادتها

ـ مازلت صغيراً على مثل هذه الامور. ستعلمك الدنيا الشيء الكثير عندما تكبر

وبعد لحظة صمت متحرج أتمالك جرأتي لأسألها.

ـ خالة علاهن، كيف تستطيعين البقاء وحدك بالبيت؟

فتزيد من ضغط اصابعها المثقلة بالخواتم على كتفي قائلة

ـ تعلمت الوحدة. نصف عمري قضيته وحيدة. انام وحدي، وآكل وحدي، وافكر وحدي. هذي ارادة الله سبحانه، هو الذي خلقني وحيدة فماذا أفعل؟

ثمة كلاب تنبح في أرجاء القرية وكان هواء الليل بارداً. فأقول بعد أن أنشق أنفي

ـ خالة علاهن، جسمك حار. أنت وجعانة...

تضربني بخفة على رقبتي وتعود لتقبض على كتفي

ـ لا.. لست وجعانة.. اسكت.

وقبل ان نصل الى البيت ابتلعت ريقي بلهوجة وأنا اقذف بالسؤال كيفما إتفق

ـ خالة علاهن، لماذا لاتتزوجين؟

تقف في الظلام ثم تعاود ضربي على رقبتي بشكل أقسى وبمرح اكثر فتهتف ضاحكة

ـ أحلف بكل الاديان ان الشيطان كان حاضراً حين زرعك ابوك في بطن امك

تواصل ضحكها الخافت فيما كانت اصابعها تتخلل شعر رأسي فيأتيني مزاحها اللعوب راشحاً بالاغراء والتصنع

ـ سأخطبك الليلة من امك. أتوافق ان تتزوجني؟

وكأنما هناك من هتف بمثل هذه الحرارة والاندفاع نيابة عني. لست انا بشكل مؤكد ذلك الذي التفت بمثل هذه الجرأة والحماس ليؤكد

ـ إيه والله.. اوافق، وابقى كل عمري عندك

لم تضحك كما هي عادتها أو كما توقعت أنا. لفنا صمت مظلم ومتشنج فيما كنا واقفين بالقرب من باب الحوش. انحدرت اصابعها المثقلة بالخواتم من رأسي لتلامس وجهي الذي حسبته الان يلتهب تحت راحة يدها. وصلني تنفسها المتحامل في سكون ظلام القرية فآمنت الى ان خالة علاهن بالفعل مريضة. ومن بعيد، من عمق ظلام الحقول والبساتين يأتي زعيق صراصر حادة تمزق ستر السكون البارد. طبعت خالة علاهن على خدي قبلة سريعة لم استطع ان أتابعها، بيد اني توجست مكانها على خدي ساخناً مثل أثر صفعة قوية ومدوخة. بعدها دخلنا البيت صامتين. رحبت بها امي بحرارة وفرشت لها بساطاً نظيفاً، ونفض اخوتي السبعة خمولهم ونعاسهم وتأهبوا السماع حكاية جديدة ـ كما جرت العادة ـ من خالة علاهن. تحلقوا حول الموقد متراكبين بعضهم الى جانب بعض بملابسهم التي ليست أفضل من دشداشتي، ووجوههم المتسخة الملطخة ببقع التراب وبقايا دهن الجنيبرة. كان الموقد منطفئاً إلا ان الرماد مايزال ساخناً، والفانوس يتدلى قرب النافذة الصغيرة والوحيدة الموجودة في الغرفة. والسقف أسود بفعل دخان الموقد، وفراش النوم يسد الغرفة من الجدار الى الجدار. تربعت خالة علاهن على البساط واستلت من جيب الصاية كيس التبغ ومضت تبرم لها سيكارة دون ان تكف عن ممازحة الجميع بلسان عريض لا يتوانى عن قول كل كلمة مهما كانت نابية او مخجلة. تضاحك هذا وتدغدغ ذاك. وتغمز البنات وتعدهن بالزواج العاجل. وكنا جميعاً نضحك بصخب ومرح واحياناً كثيرة بافتعال، واحياناً نضحك لا لشيء. لمجرد ان خالة علاهن نظرت الينا

وعطست أوحكت أنفها. سحبتني من يدي وقربتني منها الى ان عادت ركبتي الى الانحشار تحت فخذها وهي تهتف.

ـ اشلون خطيب مخنث انت لاتجلس بجانب خطيبتك؟

لم ينقطع ضحك اخوتي المتفاقم. على العكس تصاعدت حدته واصبح ضجيجاً عنيفاً واكثر مدعاة للاحراج، فلم أجد أمامي سوى ان أزرع بصري في رماد الموقد الباهت. اطفأت خالة علاهن عقب سيكارتها في الموقد وضغطت بفخذها على ركبتي فالمتني رجلي كلها ولكنني لم أجرؤ على الاحتجاج. قالت وهي تزيح ملفعها عن صدرها.

ـ ستنام على هذا الصدر مثلما كان ابوك ينام على صدر امك.

وضحكت امي بمفردها، ولكنها سرعان مابترت ضحكتها حينما واجهت ارتباكي وخجلي فضلاً عن صمت بقية اخوتي الذين على مايبدو لم يتجرأوا هذه المرة على الضحك. قالت امي.

ـ اللهم لاتؤاخذنا بلسان هالمفضوحة

قالت خالة علاهن ساخرة

ـ حسبتك رجلاً تخجل منه الحرمة!..

قالت امي مدافعة عني

ـ فاضل ولد عاقل

فهزت خالة علاهن رأسها ساخرة

ـ مثل أمه.. عقله هنا

وصفعت أعلى فخذها الضخم فإنفجرت سبعة أفواه ضاحكة بهستريا مجنونة وثاقبة. سبعة أفواه تنفتح على اتساعها مثل شقوق واسعة مملوءة بالظل وعظام الاسنان تخرج منها اصوات ممقوتة، فأضحك مغالباً ارتباكي ومجارياً مايدور، وفي اعماقي أود لو أهرب من البيت حيث ان اربع عشرة عيناً تتشابك على وجهي. وحين خفت حلبة الضحكات الصاخبة قالت خالة علاهن بصوت جهوري وعميق.

ـ صلوا علنبي ياالولاد.

ومثل كورس رديء الاداء نردد بأصوات متنافرة.

ـ الصلاة والسلام عليه وعلى اصحابه الكرام.

تتنحنح خالة علاهن لتنظف حنجرتها من آثار التبغ وتمضي تسرد لنا بصوت شجي تشوبه بحة ذات نغم خاص حكاية الجارية ام محمد وما جرى لها ولقومها بني هلال من اهوال ومصاعب تشيب لها رؤوس الاطفال اثناء تغريبتهم من بلاد نجد الى تونس الخضراء. وكلما إمتدت الحكاية في عمق الليل تضاعف عمل امي في نقل الاولاد النائمين وتدثيرهم بالاغطية على التوالي وحسب العمر الى ان بقينا عند نهاية الحكاية انا وامي وخالة علاهن فقط. حينئذ استغفرت من الله وطلبت الرحمة لنفسها ولنا ولكل عباد الله الصالحين، واستدارت نحو امي قائلة.

ـ أم فاضل، الا تسمحين لفاضل ان ينام الليلة عندي؟

برغم ان امي فوجئت بهذا الطلب غير المتوقع إلا انها لم ترفضه كما لم تقبله على الفور. إنما نقلت بصرها بيني وبين خالة علاهن بعدم ارتياح، اوبالاحرى بعدم فهم. اضافت خالة علاهن برزانة لاتناسب الصورة التي هي عليها في الواقع.

ـ اشوف نفسي اليوم غير مرتاحة. صدري محصور. لعل الولد يبدد وحشتي ويسليني الليلة. لم يزايل امي تحرجها المكروب مع انها قالت بلهجة آمرة وان كانت تحمل طابع السؤال

ـ فاضل.. أتنام عند خالتك الليلة؟

كنت خائفاً من شيء مالا اعرفه، بيد ان احساساً بالفرح والسعادة كان يطغي على خوفي المبهم. القرية ترقد في ظلام حالك، والتراب الرطب يجعلني أقشعر بين لحظة واخرى، فأتمسك بطرف صاية خالة علاهن، وكلما اختلفت ايقاعات خطواتنا أو إنحرفت خالة علاهن على نحو مفاجيء احتكت يدي بفخذها. وكنت اسمع في سكون الظلام البارد تنفسها الذي يتصاعد من اعماق سحيقة. قالت بصوت منخفض تشوبه نبرة تشي بالألم.

ـ قلبي يوخزني من وراء الضلوع كأنه يريد ان يخرج من صدري. فلم أقل شيئاً. كنت ملتصقاً بها الى الحد الذي فيه قالت ضاحكة.

ـ هل أنت خائف..؟

نفيت ان اكون خائفاً، وكنت اكذب بطبيعة الحال، ولكن هذا الخوف تبدد حين اشعلت الفانوس فإمتلأت الغرفة الطينية بالضوء الأحمر، وفرشت الفراش. فراشها المعتاد من غير ان تحسب حسابي. وكنت ارتجف من البرد مع اني لم اكن نعساً. خلعت صايتها وإندست في الفراش فيما بقيت واقفاً في منتصف الغرفة ارنو بذهول يمازجه شيء من التهيب في ضخامة جسدها الممدد امامي. قالت آمرة وبخمول من داهمه النعاس

ـ إطفيء الفانوس وتعال نام...

اطفأت الفانوس فحلت ظلمة قابضة. وكانت السماء باهتة، مجدورة بالنجوم اللاهثة المرئية عبر فرجة الباب غير المغلق. تلمست طريقي في الظلام فتعثرت بالوسادة وكدت أسقط فوق خالة علاهن. رفعت اللحاف واختبأت في سفح جبل اللحم الدافيء. تناهى الى سمعي من بعيد نباح كلب متوحد فإنتابني إحساس بالغربة وعدم الارتياح. كنت في البيت انام في طرف الفراش، بيني

وبين أمي سبعة أجساد لاتكف عن الحركة والحديث اثناء النوم، واحياناً كثيرة البكاء الذي يدفع أمي الى السخط وقذف الشتائم وهي بين النوم واليقظة، أما الان فانا في حضن خالة علاهن دفعة واحدة. شيء اكبر من ان يتصوره العقل بسهولة. أتوسد ذراعها فأتحسس بالقرب من اذني اليسرى نبض عروقها، وأحياناً أجفل نتيجة ارتفاع أنفاسها المتأوهة او توالي أنينها المروع، وليس بعيداً عن صدري وجيب قلبها الضارب وراء الملفح. حوافر خيل مسرعة تدق صدر صحراء شاسعة. تقرع بعنف وضراوة في رحم السكون البارد. تجتاح الظلام ضربات الحوافر المتلاحقة والعنيدة. أغمض عيني وأطفو على سطح دافئ من الانفاس المتلاحقة. يبد ان كل شيء سرعان مايتشوش في ذهني حين اسمعها تهمس متألمة.

- آخ صدري . . .

اسألها متخوفاً

- أشعل الفانوس؟

تجيب بذات النبرة المتألمة

- لا . . لا، مافائدة الفانوس

تمد يدها وتقبض على رسغي. يدها ساخنة ومرتجفة. ترفع يدي وتضعها على صدرها. تقول متأوهة

- هنا الوجع . . قلبي

تحت الثدي الأيسر مباشرة. كان الملفح مزاحاً، وكانت راحتي تستقر على طرف صدر الثوب بحيث تلامس اصابعي انحناءة الثدي الى الأسفل. أرفع يدي الى الاعلى قليلاً. اصابعي تختبيء باستكانة في ظل جبل من اللحم الساخن. قلبها ينبض في راحتي، وفي سمعي يعصف تنفسها المتحامل، وكان الظلام حالكاً، في سكونه المتوثب أشم رائحة الجنيبرة. فتدفع يدي الى موضع الألم وتئن متوجعة. انكمش في مكاني بذعر وأفتح عيني على إتساعهما ولكنني لا ارى سوى الظلام الذي بهت الان الى حدما. استطيع ان ارى الجدار المقابل وبعض ملامح ليست دقيقة للسقف وكتلة الجسد الضخم الممدد الى جانبي. يتضاعف احساسي بالغربة والتوحد. أتخيل نفسي منفرداً في

غابة موحشة تحيق بي الاخطار من كل جانب. في كل خطوة أخطوها يولد من رحم الظلام رعب جديد. حيوان مفترس يكشر عن انيابه الحادة. طير جارح يوشك ان يحط على رأسي بمخالبه المدببة ومنقاره المعقوف. شيطان رجيم يرتدي الاف الوجوه البشعة. كابوس ثقيل على صدري. حصار خانق من الخوف. التصق اكثر بجسد خالة علاهن. أمسح براحتي على تل وارم من اللحم الطري بيد ان يدي سرعان ماتهوي في واد عميق. تستقر هناك بلا حركة كطير مذعور آوى الى عشه. قلبها النابض بقوة مابرح يضرب في راحتي المفروشة على امتداد مفترق الثديين المنحرفين كلاهما الى الأسفل، باتجاهي. التصق بها اكثر. يبدو السكون مثل موت كامن في احشاء هذه الظلمة الواجفة. انشداه غريب. تتململ خالة علاهن في مكانها. يبوح الظلام بضربات قلوب عديدة. ضربات عنيدة وقاسية. ارفع رأسي المثقل بالكوابيس والبرد والظلام لأضعه بخوف وتردد على الصدر البض فتلامس وجهي نعومة الجلد الساخن. اغيب في دفء اجساد انثوية مدفونة في ظلمات البيوت الطينية المتناثرة على تخوم صحرائنا القاحلة. لاثداء النساء في ذهني - الان - وجوه نساء متعبات تسبح بفيض غزير من الدموع الساخنة. تبتهل في ظلمات البيوت الطينية وتشهق بالدعاء النابع من الاعماق نحو سماء بعيدة. سماء تحول دونها جدران صلبة من الطين وسقوف مغمورة بالظلام. اسمعها تتنفس بصعوبة وتئن متأوهة فتمتلىء الغرفة بحشرجات كائن مجهول الهوية يحتضر في الصمت المتشنج. يحتضر في داخلي. لم يعد القلب يضرب في راحتي. يتضاعف خوفي من الوحدة والظلام والصمت المطبق، فأتمنى لو استطيع ان اغلق باب الغرفة الذي اتوجسه ورائي منفرجاً مثل فم حيوان مفترس، وفي جوفه المرعب تتوامض نجوم لاهثة وعدوانية. لكن ياترى ماالذي يحدث لو ان خالة علاهن أفاقت من نومها ووجدتني على هذا النحو؟ هل ستصدقني ان قلت لها ان الظلام مخيف؟ ليس هناك من يتململ في فراشه اويتحدث في نومه او يبكي ليبدد هذا السكون المريع. صمت مطلق ورهيب. حتى الكلب في اطراف القرية كف عن النباح. النجوم وحدها تحملق وراء ظهري، فينتابني احساس بالتفاهة والقرف من الذات. أمي تؤكد باستمرار بأني . . (رجل البيت) اثناء غياب أبي. أمي في الاونة الأخيرة بدت يائسة من عودة ابي ثانية، لهذا بدت تعاملني كرجل. وكنت اتوجس خيفة وراء يأس أمي وحزنها الدائم، ولكنني لا أجد تفسيراً مقنعاً لهذا الاصرار من جانبها على اعتباري رجلاً. . هل انا رجل بحق؟

للمرة الاولى - على صدر خالة علاهن - اطرح على نفسي مثل هذا السؤال الصعب. ولم استطع ان اجيب عليه بقناعة تامة. إلا اني استطيع ان أجزم وبلا تردد بأني خائف من هذا الظلام الموحش،

ولشـد ماكـان يرعبني ان تفيق خالـة علاهن ـ هذا إذا كانت نائمة ـ وتصفعني على قفاي أوتبصق في وجهي وتقول لي غاضبة (. . فاسد وابن فاسـدة. . اذهب الى امـك يابن الكلب). انتفضت مرعـوباً واستقمت جالسـاً ومضيت احملق في الظـلام مرتعـد الفـرائص. لا ادري هل ارتجف من الخـوف ام من الـبرد؟ استطيـع ان أرى الان الصـدر الـذي انـزاح عنـه الملفـح، وحـدود الثـوب القاتمة المحيطة باللحم الأبيض، واتبـين على نحـو غير واضح كل الوضوح الثدي الوارم وبعض خرزات من لبة القرنفل، وكذلك بريق الدانتيل وبقع الحـريـر أحـد قدر المستطـاع من بصري واحاول عبثاً السيطرة على اضطــراب انفـاسي. ازحت الثـوب اكثـر عن مكـامن الطـراوة في الظلمة التي تكدست ـ الان ـ في عيني على نحو لا يطاق وتعالى في أذني طنـين الصمت الثقيـل، وكان البرد يتنفس في داخلي. اصغي بذهـول وبـلاهـة. قلبي يدق في اذني المشوشتين، وبرغم كون الدم يحرق وجهي فقـد كنت مملوءاً بالـبرد والصمت والظـلام. اغـالـب خوفي واكون رجلاً كبيراً مثلما تتصورني امي. شاربي يملأ قبضتي، وعضـلاتي مفتـولـة وقـامتي مديـدة، ممتلىء الجسم، اعمـل فلاحاً وزوجتي خالة علاهن. اقول لها بانفعال وسخط (عيب ان تتحدثي مع الـرجـال ياخـالـة علاهن) فتجيب طائعـة (لن اتحدث مع رجل غيرك يازوجي الغـالي) فأفتـل شاربي بزهـو وكـبريـاء رجـل محترم يصلح بحق ان يكـون زوجـاً لائقـاً لخالـة علاهن. تستسلم لي بلا معـارضـة أو تمنـع. لا نرتـدي ملابسنـا إلا لنخلعهـا ثانيـة. وحين نتعب. اغفـو على صدرهـا الثـري ولن أفيق إلا وهـذه الظلمـة القابضة منجلية عن الغرفة تماماً. . .

وبـالفعـل. . كانت الشمس مستطيـلاً من الضوء الشاحب ينفرش على طرف الفراش، وكان الباب مازال منفرجاً لم يغلق، واللحاف مكوماً باهمال ورائي، والثوب الهاشمي مابرح منحسراً عن الساقين فأنتفض من فوق صدر خالة علاهن مصعوقاً. اعيد الملفح الشفاف فيختفي الثديان واسحب الثوب الى الاسفل بارتباك، وادعك عيني وانا اواجه نور الصباح يملأ الغرفة الطينية. أهز كتف خالة علاهن ـ خالة علاهن. . خالة علاهن. . الشمس طلعت.

ولكنهـا لم تجب. ظلت مستلقيـة على ظهرها. عيناها مفتوحتان مثـل جرحـين مملوءين بالـزجـاج الصقيـل. جامـدة مثـل تمثال من الاقمشة الانيقة. اهزها ثانية على نحو اعنف بدون جدوى، فأدقق النظـر فيهـا بامعـان وتـوجس. ارفـع يدهـا الى فوق وحـين اتركها تتهاوى الى جانبها ضاجة برنين الاساور والمعاضد. يتحول توجسي الى خوف حقيقي. ليست ثمـة حركـة في تمثـال الأقمشـة الأنيقة. اضـع رأسي على صدرهـا العريض، لا أجد قلباً ينبض. شحوب ذابل يرتدي الوجه الجامد. يتحول خوفي الى رعب. . .
خالة علاهن ميتة. . .

طائر الضوء

إلى س.ك

أنت ابتدأتَ
وكنت توّاقاً
لأن ترتاد مملكة القصيدة
أن تهزَّ رتاجها
قبل انبلاج الفجر
كان الأولون يحدقون
وكنت تقذفهم
بوردٍ من شفاهك
يمنعون عليك رحلتكَ النبيَّة
يوصدون نوافذاً
للضوء كنتَ فتحتها
في الغيب
أيُّ الأقربين اليكِ
تألفهم
وأيُّ الخارجين عليك
أيُّ الغائبين عن الزمانِ
وأيُّ
أيُّ الساجدين الى مناكبهم
يصلّون القصيدة
أيُّنا أنتَ ابتدأتَ
وكنت تومض.
في فضاءِ الخَلْقِ

تومض مثل نجمٍ طائرٍ
يندى عليه السحُر

قال الأولون:

لأي منحدرٍ
يسافر في هياج البحرِ
هذا العاشق الورقيُّ

قال الآخرون:

مضلل
وسيتقفي أثَرَ التردد
في صدى الأشياء
يفتعل النبوءةَ
ينتهي عند ابتداءِ النبع

قال الشعرُ:

هذا العاشقُ القديسُ
مامَسَّت يداه الأرض
أو أحنت جوانحه الرياح
محلقٌ في الأُفق
مرتحلٌ الى منفاهُ
ممتلك زمامِ جنونه
ماهدّه الأعياءُ
هذا العاشق القديس
مرتحلُ الى المنفى

عادل الشرقي

فلاعينٌ تراهُ
ولا رؤى من بعدهِ
تقوىٰ على الطيرانِ
هذا الطائر المسكون
بالسفر الطويل
علىٰ مدىٰ الأحلامِ
شاءَ لروحهِ
أنْ تعتلي إيماضة الكلمات
ثم تغيبُ
مااتسعت فضاءات الغياب
لتنضوي في الغيمِ
يحملها العراءُ
لتفتح الباب الموارب
في السماء
مدججٌ بالشعرِ
هذا العاشق القديسُ
يبتكرُ النبوءةَ

يبتني «بدخان منزلهِ» المسافر
في مدار الأفقِ مملكةً
يؤمُّ رحابها الشعراءُ
والكهّانُ

هذا النجم

أعذب مايؤرقه
اشتعال الضوء في عينيهِ
أطيب مايعذبه
التفرد في ابتكارِ الوهجِ
أيَّ الأولين عَدَوْتَ
ياملكاً
وأيَّ الآخرين

وأيُّ
أيُّ الطالعين على المدىٰ ألقاً
يبدد وحشة الطرقات
أيُّ الخارجين على انسيابِ
البحر
كُنْ خمراً
نكونُ منادمينَ
وكنْ مواويلاً
نكونُ لصوتكَ المسحور خلاّناً
نناد مُ بعضنا بعضاً
وكُنْ خيطاً خفياً
يوثقُ الأشياء بالأشياءِ
نطلع للزمان مبشرين
نقول :
هذا ضوؤنا
فليفتح الشعراء للبشرىٰ
نوافذهم
ويبتهجوا

رأي

قراءة جديدة في قصيدة

هبوط أبي نواس

عبد الرزاق رشيد الناصري

ربما يستلهم الشاعر حسب الشيخ جعفر، أسطورة أروفيوس في هبوطه الى العالم السفلي، فيتحدث عن هبوط أبي نواس الى عالمه الخاص، والعودة من هناك بحصيلة قدمتها القصيدة من خلال الجو العام، وعبر تفاصيلها ومفرداتها لكن تظل العلاقة بين هبوط أروفيوس، وهبوط ابي نواس علاقة عميقة ومتشعبة. هذه العلاقة لاتتحدد باستعارة شكل واطار الأسطورة كقناع، يبث الشاعر من خلاله مشاعره وأفكاره، ويسقط عبره تأملاته وأخيلته وحالاته النفسية بل هي على العكس من ذلك تماماً. إذ تتحقق الصلة بينهما على أساس جدلي عميق، ترتدي فيه الأسطورة الشاعر النواسي فكراً وتطلعاً، وسيرة ذاتية، تضيئها مواقف وأحداث تاريخية معروفة وشاخصة، ويرتدي الشاعر النواسي نفسه تجربة الأسطورة من حيث مماثلتها لمعاناته ومحنته، ومجانستها لعذابه الخاص المتمثل في مكابدة الشاعر لحياته في مجتمعه ذاك، وفي علاقاته والضغوط التي تمارس ضده، والأستلاب الذي ينزل به كل يوم. وبالتالي القهر والبؤس والتشويه الذي يلحقه في أرق وأعذب مايملك. انه الوجدان والعاطفة والحب الفاشل. وعندما تتحقق هذه الصلة وبنجاح في تجربة شعرية، فنية جديدة، على يدي الشاعر حسب الشيخ جعفر، تتحقق من خلالها وبها تجربة الشاعر حسب، بشكلها المعقد الصعب.

انها تجربة مركبة تتباين فيها مستويات عديدة من الشعور والفكر ومن الحس الطاغي والحاد، ومن الثقافة العميقة التي توظف كنشاط حيوي فعال، بعيد عن عملية الأستحضار والسرد، وايراد الأمثلة والمقارنات ـ الأسطورة والسيرة الذاتية للشاعر ابي نؤاس، التاريخ القديم والمعاصر كل ذلك يدخل في القصيدة كعناصر أساسية وفعالة، بعد ان يحتل مكانه في نسيج تجربة الشاعر المعاصرة ورؤ ياه الخاصة. هنا القديم يحتفظ بقدمه ويتجاوزه في نفس الوقت، وهنا التأريخ يحتفظ بوقائعه ويتجاوزها الى الدلالة والرمز القديم والمعاصر معاً. وهذا لايتم الا بوعي تجربة الشاعر القديم، وتبنيها وتمثلها مع ابقاء المسافة بين تجربة الذات وبين البعد الموضوعي التاريخي للحدث الموضوع. لذلك صار بمقدور القارئ التوفر على مأساة الشاعر أبي نؤاس ببعدها التأريخي، والتصادي معها، ومأساة الشاعر المعاصر ونفهمها بشكل عميق مؤثر حيث تختلط الأزمنة وتتداخل لا لتمحى وتتلاشى، بل لتتحدد وتتفاعل لتؤلف حركة عارمة صخابة، هادرة في زخمها الداخلي وحركتها السرية. وهذا الأمر لايتحقق بشكل عفوي كما يبدو للوهلة الأولى. بل يتحقق بفعل الوعي بالقصيدة والقدرة على البناء، والدقة المتناهية في المعالجة والتصميم. وبفعل صدق التجربة وتعقدها وامتدادها البعيد في تضاعيف العملية الشعرية بمستواها الداخلي الوجودي، وانعكاس ذلك ـ وارتباطه بالاحرى ـ بالبناء المعقد والدقيق للقصيدة، وخاصة هذه الحركة الدائرية القوية المتماسكة الصلبة، والمرنة المطواعة المنفتحة الرشيقة أيضاً. انها المحاكاة الواعية الجادة للمسارات الأزلية. إستيعاب دقيق للتفاصيل ورعاية تامة للكلي والشمولي، لاعلى حساب التفاصيل والأجزاء. بل في التأكيد عليها واحتوائها معاً. ليس للشيء مهما ضؤ ل ـ وجود عرضي نافل، وليس للشيء حضور مجاني فارغ الدلالة، شاحب القسمات، بل هناك القصدية في الفعل، وهناك الضرورة في التفاعل، الكل يضيئ الجزء، والاجزاء مجتمعه تضيء الكل. وحدة واحدة وعملية جدلية لاتقبل الأنفصام، ولاتتعرض للتشتت والتبعثر والضياع.

هذا بعض من أوجه العلاقة والارتباط بين هبوط أورفيوس وهبوط أبي نؤاس. أسباب ودوافع الهبوط، والنتائج الحاصلة في النهاية. وهناك وجه آخر ـ لعله من أعمق الوجوه وأشدها خطراً ـ ويتمثل هذا جوه في دلالة التجربة وعنوان الرمز: البحث عن المستحيل، مطلق مستحيل المستحيل الأجتماعي أو المستحيل النفسي العاطفي أو المستحيل الجمالي أو الأخلاقي المثالي... الخ. يهبط أورفيوس الى العالم السفلي، عالم التجربة... الباب الضيق.. عالم المعاناة والبذل، عالم التضحية والفداء. يهبط من أجل القبض على المثال، ومن أجل الفوز بالمعنى والجوهر. معنى وجوده هو. معنى توقه وأحلامه وانتظاره. معنى تطلعه وشوقه العارم. معنى رغبة الرغبات وصبوة الصبوات معنى المعنى وجوهر الجوهر. الى هنا وعند هذه النقطة من التركيز والبلورة يولد المستحيل، وينهض شاخصاً قوياً متحدياً لاكقوة شريرة توقع اليأس والهزيمة وتنزل الموت والأنطفاء بل قوة مجددة دافعة منتصرة لجهد أروفيوس، وخالعة عليه مايستحقه من معاني البطولة، وصفات الجمال والحكمة، وجلال النزوع والرغبة الاعمق نحو الأسمى والأصعب...

وهكذا يعود اورفيوس خاوي الوفاض، صفر اليدين:

«وأحس أورفيوس بلهفة الى رؤ يتها فمال ببصره الى
الوراء، فاذا بها تعود لساعتها الى الاعماق السفلى
وهي تمد ذراعها نحوه عبثاً.. واذ ملء كفيها هواء.»

وهكذا يعود أبن هاني أيضاً:

إنسحاب....
العباءة موحلة في الأزقة رايتك المستباحة
مرمية في الحوانيت مهملة
آخر الليل.
منكفئاً في توسلك الغيمة اللؤلؤ ية عند الحوائط
تستل خيط الدنان السرابي، حولك صرعى
الندامى وخفق من الفجر في وجهك.
الزق خال وثوبك بال. ونجمتك
البابلية دون التماعتها الباب والعلج...

وهنا تظهر المفارقة، ويتجلى التناقض بين الفشل والعودة بلاشيء، لابل بالخيبة والاحباط، وبين البطولة والأنتصار. كيف يتم ذلك؟!... انه يتم بالنظر الى التجربة على أساس معطياتها ومعانيها الدالة، على أساس أطروحة الحياة في الموت. الرحلة الأبدية صعود سيزيف وانحدار الصخرة من جديد. جنان هي يوربديس، كما كان ابن هاني هو أروفيوس مهما أختلفت الأسماء، وتباينت الأزمنة والشخصيات، يظل المعنى الأنساني حياً متألقاً ومتواصلاً يأخذ مداه وعمقه في الامتثال للشرط الأوحد، في البحث عن السر، والتسامي على المألوف والأعتيادي، وتجاوز الغريزي القبيح، والحيواني الغفل.

وهنا لابد ان نختلف في تفسير قصة هبوط أرفيوس، من انها ترمز الى فكرة العاشق الذي يسعى الى تخليص حبيبته من الموت والهلاك فيذهب ضحية محاولته، بدلاً من ان يفوز كلاهما بالخلاص الذي ينشدانه. ولابد ان نختلف كذلك في إستخلاص فلسفة معينة تُفرز نظرة متشائمة الى الحياة إذ تبر ز في هذه الفلسفة و النظرة الصادرة عنها الحقيقة المرة، وهي ان الأنسان لن يستطيع الحصول على أعز مانبتغي نفسه من مطالب، مثل السعادة والحب الافي عالم يتخطى حدود هذا العالم..

السعادة وهم إذ كثيراً مانكون أسعد لحظات الحياة عند الأنسان لحظة يضحي بسعادته الخاصة. نختلف مع هذه النظرة ونرفض هذا التفسير لاننا نعتمد الحب كفعل وممارسة للقوة الأنسانية التي لايمكن ممارستها الا في الحرية، وليس - اطلاقاً - كنتيجة إرغام أوقهر، لأننا كذلك نرفض أي نوع من انواع الشره والتكالب الأنسانين والتي هي اهواء مهما تبدت علاقاتها وصلتها بالنفس الأنسانية كالغيرة والحسد والطموح والأثرة، وغير ذلك من الأهواء التي تبقى بالضرورة والحتم أقل أهمية واضيق شمولية من الدافع الذي يمكن تسميته الحاجة الى التجاوز هذه الحاجة ضرورة وملحة لأنها تنغل بعيداً في واقعة أدراكه الذاتي، في حقيقة كونه غير مكتف بالقيام بدور المخلوق وانه لايستطيع ان يتمثل لكونه شيء يقذف الى الى الخارج، انه محتاج الى الشعور بأنه خالق مبدع بأنه انسان يتجاوز الدور السلبي بكونه مخلوقاً قاصراً. وهناك عدة طرق لتحقيق الأشباع منها، طريق الخلق والأبداع، طريق الفن. . وعن هذا الطريق دخلت قصيدة - هبوط أبي نؤاس - محاولة جديدة، بارعة وذكية لتأكيد هذا الأقتدار على الخلق والابداع، وهذه الرغبة في التجاوز والتسامي، مع الأحتفاظ بالواقع كأساس وقاعدة، وكمجال رحب للعود الأبدي. الواقع هنا ليس ثقلاً ينوء به الشاعر، ويسحبه في تطوافه وفي رحلته عبر التجربة، بل هو التجربة ذاتها بكل أبعادها وبكل ماتنطوي عليه من معان وامكانات وهنا يمكن تسمية هذا التجاوز والتسامي بالتجربة. هو تجاوز وتصعيد بالواقع نفسه، في محاولة واعية للتطهر وللخلاص من ضغط الحاجة المادية بمعانيها العديدة أو أبتذالها وعاميتها، وبالتالي غشامتها وفقرها من أنها حاجة مكروره ومغلولة بتطلب يسير مباشر سوقي، وهنا يحقق الفن انتصاره العظيم إذ يقدم الخارق من خلال المألوف العادي، ويقدم المعجز عبر الشائع والمبتذل. والعملية هنا ليست عملية ميكانيكية وليست هي معادلة أوقانون علمي يمكن التوصل اليه بالتزام خطواته، وتطبيق مفرداته للوصول الى نتائجة بل هي عملية معقدة، ومشروطة بالموهبة. وهي قبل ذلك محصلة للشخصية الأنسانية بتفردها، بصراعها وبعلاقاتها المتشابكة هي ثمرة من ثمرات الخبرة الأنسانية، وثمرة من ثمرات التوق الأنساني. لذلك يبقى التصرف عليها من خلالها كمعطى دائم التجدد، وقابل للأضافة والكشف. ولايجوز التصرف عليها من خارجها، من قبل ان نوجد. وهذا مايعطي كل تجربة قيمتها الخاصة وبعدها الخاص، وما يعطيها أمتدادها وديمومتها. وهكذا نجحت قصيدة هبوط ابي نؤاس في تقديم صوت الشاعر القديم، وتجربته من خلال صوت الشاعر المعاصر، ورؤ ياه. ، نجحت القصيدة في تقديم نموذج في امتزاج التجربتين، وأفتراقهما معاً، مع إبقاء المجال رحباً للقارئ في معاينة التجربتين، ومعايشتهما، عبر تجربته هو. . يتأثر وينفعل ويعبر ربما بذات المفردات، وبذات الصور الشعرية، وكأنها مفرداته وصوره:

أيها المتعثر في الطرقات التوهج في الحان
عارضها (٠٠٠) كان ابن هاني فأشرب
جنانك وارهن خلعة القزم
ماكنتما اثنين
اذن فلن تكونا واحداً

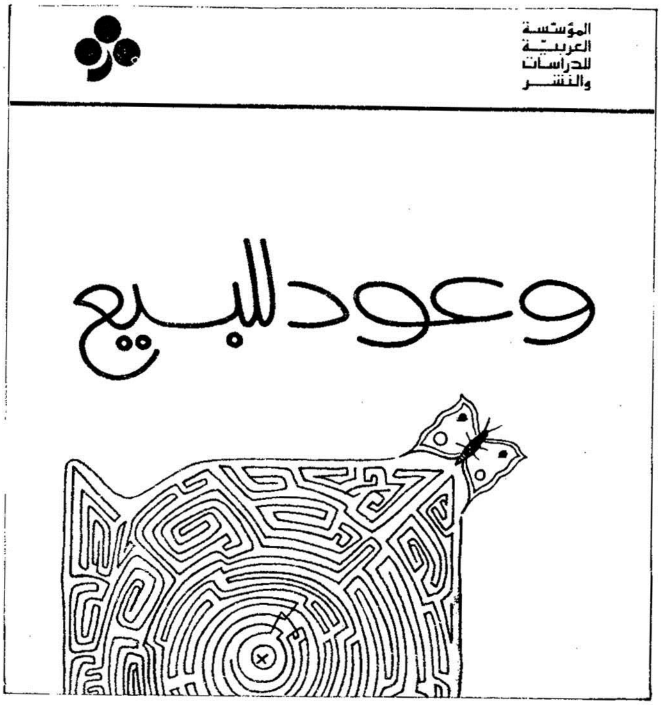
فالزمن الدائر غير عابيء يعيد هذا اللهب
الآكل في جلدك، وانفلاتها منك، فما
تحظى بها غير انتظار باطل، ونظرة يصيبها
كل خلي عابر، غير صدى من نغم في قاعة
تخلو وغير كومة تزيحها عما قريب خادم
عابسة

ماكنتما اثنين
فلن تكونا واحداً يوماً
ويخبو الذهب الآفل، يخبو وجهها عبر
زجاج باصك المندفع الأخير عبر غبرة
يثيرها القطين في ارتحاله
فيا أبا نؤاس.

هذا التداخل في الصوتين وهذا الأفتراق بينهما هو من الدقة والرهافة ومن الصدق الفني، ومن وعي الذات، ووعي الموضوع، بلغ من كل ذلك درجة عالية من التفوق والنبوغ بحيث صار من اليسير على القارئ ان يستشف دعوة الشاعر المعاصر الى الأحتجاج والرفض ورغبته في ايصال حالة الشاعر القديم في البحث والتلفت، في الأشتعال لهباً وفي

التوسل الجميل بالمطلق، بتحرير الذات من استلابها والألتقاء الحميم باالثورة على الزيف والأنتظار الباطل. . الألتقاء الحميم بالرفض المطلق للتكرار وللأستحالة والدعوة الحارة الى الديمومة في الفعل والبقاء في

تصعيد ذلكم الفعل هذا على الضد من لهجة الأسى والشجن ومن نبرة الأسف والندب تلك التي تشكل حاجزاً ينبغي تجاوزه في قراءة هذه القصيدة وفي مشروع معايشتها والدخول في رحابها الشاسعة.



من يشتري هذه الوعود المعروضة للبيع ؟

عبد الرحمن مجيد الربيعي

- ١ -

بدأت ديزي الامير الكتابة متأخرة عدة سنوات وهي رغم انتمائها الى جيل الخمسينات فكراً وسناً وفناً الا انها لم تبدأ بنشر أعمالها الا عام ١٩٦٤ عندما أصدرت مجموعتها الأولى (البلد البعيد الذي تحب) والتي فرغت فيها جزءاً كبيراً من حنينها الى وطنها الذي ابتعدت عنه لتقيم نهائياً في بيروت.

ورغم قلة ما تكتبه ديزي الأمير من قصص الا انها ظلت حاضرة ومستمرة، تجمع ما تكتبه كل اربع او خمس سنوات لتصدر مجموعة جديدة لاتمر عابرة بل سرعان ما تجد أصداءها الأيجابية.

- ٢ -

ديزي الأمير كاتبة نستطيع ان نقول عنها بأنها تقليدية، تؤمن بالقصة وفق شكلها المتعارف عليه، كما ان اللغة عندها لاتشكل هماً، والهم المركزي عندها هو في اختيار مواضيع قصصها، والمواضيع دائماً بسيطة وغاية في البساطة، ترتكز على حدث قد لاينتبه اليه الكثيرون ويمرون به عابرين، ولكنها ووفق حساسيتها الفنية الدقيقة تلتقطه وتصوغ منه وحوله قصتها.

وديزي الأمير تظل امرأة في همومها وفي موضوعات قصصها، ولعل هذا. بحكم طبيعتها كامرأة وبحكم ايمانها بأن هناك أدباً نسوياً - كما اعلنت عن هذا مراراً - يناقش قضايا وهموم المرأة العربية الساخنة.

والمرأة عندها دائماً تريد أن تحتج، والرجل دائماً هو الخصم الذي يقف بوجهها ويحد من ثورتها، ولذلك فهو مدان في جل قصصها، ولن تشفع له اية مرافعة. ولكنها مع هذا ترفع صوتها بالأحتجاج وتقول كلمتها عالية النبرات في بعض الأحيان.

- ٣ -

تضم «وعود للبيع» عشر قصص قصيرة، موضوعها المرأة، ولكنها موزعة على عدة حالات. وسأحاول هنا أن اقف عند كل قصة على انفراد مثبتاً ملاحظاتي عليها:

١ - المستقبل الحاضر الماضي:

هذه القصة هي قصة حب - وهذا موضوع غير اثير لدى ديزي الأمير - وعلى الرغم من ان هذه القصة مكتوبة بشكل مقنع فنياً وبأيقاع هادىء عرفت به ديزي الكاتبة والأنسانة، الا ان غير المقنع فيها هو هذه المفارقة التي تتمثل في الكره المفاجىء الذي تقابل به الخطيبة خطيبها. حيث تبدأ برؤية العيوب في كل تصرف يقدم عليه، طريقته في التحدث، في الطعام، لباسه، أحلامه....

الخ.

تقول عنه: (لأول مرة تكتشف انه لايحسن تنسيق الألوان في ثيابه، ربطة عنقه كالمصران الفارغ، سترته خضراء مقلمة بالكحلي، وبنطاله بني يرتفع عن قدميه، ويبدو كاحلاه الغليظتان، وقد انحسر عنهما الجوربان الرماديان هابطين الى الحذاء الأسود غير المدهون) ص١١

ان هذا الذي امامنا - كما تصفه الكاتبة - ليس سوى اراجوز، فكيف اذا كان يمتلك رصيداً وسيارة ويرتاد افخم المطاعم؟ وكان أيضاً خطيباً للبطلة وحبيباً لها؟

ولهذا فأن البطلة سرعان ما تقول له خاتمة هذه الروابط بقولها:

(- يؤسفني، لا أستطيع أن اتزوجك ودخلت الباب بسرعة) ص١٣

هكذا؟ كما انها دخلت (الباب) هكذا قالت وليس (من الباب) كما يجب أن يكون التعبير.

ولكن هذه البطلة لم تكن يائسة بعد اتخاذ قرارها. وتكون خاتمة القصة هكذا:

(كانت على يقين مما تريد

كانت تدري.. تدري ان هذه هي فترة الغروب وسيعقبها الليل بوحشته

وغداً.. غداً تطلع الشمس

غداً صباح جديد

غداً يوم جديد) ص١٤

نعم، ان الغد لكذلك فعلاً.

٢ - مرايا العيون:

في كل قصة من قصص ديزي الأمير هناك تأكيد على الحكاية التي تكون البديل عن الحادثة. وهذه الحكاية تكون القصة بمجملها، ونراها لاتدور حولها بل تنطلق منها.

وقصتها هذه «مرايا العيون» طريفة الموضوع، وتكاد ان تكون بسيطة جداً. اذ انها تدور حول امرأة وحيدة في فندق، وتريد ان تتناول وجبتها، وتفضل ان تفعل ذلك في مطعم الفندق، لكنها وبعد أن تقصده تكتشف انها المرأة الوحيدة فيه. لذلك تخال كل أنظار الرجال مصوبة نحوها. أو هكذا هي فعلاً.

ولكننا نرى هذه المرأة لاتثبت امام حصار عيون الرجال لها لتأخذ وجبتها وتمضي بثقة وتحد، ونراها (وبفعل ارادي وقفت وأمرت معدتي بالتوقف عن الطلب ومشيت بخطى ثابتة رافعة رأسي، أتطلع الى الأمام، وقبل ان اصل الباب رأيت النادل يحمل صينية طعام. لم اتطلع الى محتوياتها ولم انظر الى اية مائدة اتجه) ص٢٠

ونرى بأن هذه المرأة - البطلة - التي جاءت لحضور مؤتمر عن هموم النساء وحلولها قد عجزت عن حل مشكلة تناول طعامها. وهربت أمام عيون الرجال، لذا تقول: (نعم أنا أعالج مشاكل المرأة وأعرض ظروفها وأحل عوائقها فمن يحل لي مشكلة موعد العشاء في مطعم الفندق المغلقة جدرانه بمرايا العيون؟) ص ٢٠

وهكذا تظل المرأة مهزومة من الداخل في جل قصص ديزي الأمير رغم محاولتها الصمود والتحدي، وبطلة هذه القصة واحدة من اللواتي يمثلن الهزيمة، ولو انها ثبتت في مكانها لكان للقصة وقع آخر، ولكان تركيب الأحداث مختلفاً أيضاً.

٣ - عملية تجميل:

هذه القصة تحمل روحية «تشيخوفية» ساخرة، اذ ان زوجة أحد كبار المسؤولين - كما يبدو من خلال مجرى الأحداث - ترقد في المستشفى وتنهال عليها باقات الزهر، ويتقاطر الزوار، وكنا نظن انها تعاني من مرض عضال، أو انها قد أجرت عملية جراحية خطيرة، ولكننا نكتشف انها قد اجرت عملية تجميل فقط لتزيل بعض التجاعيد التي تراكمت حول وجهها الهرم، وهنا تبدو المفارقة المضحكة التي استطاعت ديزي الأمير ان تبرزها:

(لقد أجرت عملية. تجميل لوجهها المتجعد، وستبدو بعد أيام شابة. هي تستطيع تغيير الزمن. تستطيع لف دولابه بشكل معاكس. فكل ما يحيط بها يسمح. المكان. الثروة. الوقت. المعجبون.. الخ) ص ٢٤

وتقول بتبرير ساخر أيضاً: (شخص يريد ارجاع شبابه أو بعضه ولو كان ذلك بالشكل الخارجي. هل في هذا عيب؟ أليس هذا دليلاً على الحيوية والنشاط وحب الحياة؟ فما العيب في اعلانه؟ ما الحاجة الى اخفائه؟) ص٢٤

ان ديزي الأمير بحكم بقائها الطويل في بيروت قد أصبحت جل شخصيات قصصها لبنانية، ولم تبق الا الشخصية المركزية التي نجدها في الغالب من قصصها والتي تحافظ على تقاليد البلد الذي انحدرت منه، وتستنكر التصرفات الهزيلة والمضحكة التي تقدم عليها نساء الطبقة البرجوازية اللواتي يعانين من تخمة المال وفراغ الوقت.

والى جانب زوجة المسؤول هناك شخصية الراوية التي تشكل الضمير الذي يدين هذا السخف وهذا الهراء.

٤ ـ القطة والخادمة والزوجة :

هذه القصة تدور عن امرأة، تتحدث عن احتقارها لزوجها الوصولي أمام احدى صديقاتها، كما تتحدث عن رغبتها في الأنتحار حسماً للوضع الصعب التي هي عليه. ولكن هذه المرأة التي تتحدث عن الأنتحار كفعل كبير نراها خائفة من خادمتها اذ ربما تتنصت لما تتفوه به أمام صديقتها. ونكتشف بطلان ادعاءاتها عندما يدخل زوجها الذي كانت تشتمه وتود التخلص منه، ترحب به، وتصر على ان تحضر له القهوة بنفسها رغم انه طلب من الخادمة أن تفعل ذلك.

ولذا نرى الصديقة تهب خارجة احتجاجاً على هذا الأزدواج الذي اكتشفته في شخص هذه المرأة التي كانت تضمر لها شيئاً من الحب والأحترام.

ولكنها بعد أن تخرج تفاجأ بمشكلة نسوية أخرى تتمثل في الخلاف ما بين خادمتها وزوجها الذي اتهمها بأخفاء ذمة تليفوناته ـ ولا أدري لماذا دفتر تليفونات اذ انه غير مهم بالنسبة لخادمة، وكان من الممكن أن يكون حاجة أخرى؟! ـ

وتتشابك الصور عندما تعرف وضع الخادمة السبيتي. وتتردد صرخات السخط.. الخ.

وتظل المرأة مدانة، من خلال شخصية المرأة التي تتحدث عن الأنتحار خلاصاً من زوجها، ثم ينقلب سلوكها عندما تراه. ومن خلال شخصية الخادمة التي تنعم بروابط عائلية وثيقة ولكنها ترتضي العمل بمبلغ زهيد.

٥ ـ درجات السلم :

هذه القصة عبارة عن وقفات من حياة خادمة شابة، شأنها شأن الكثير من الخادمات اللواتي يخرجن من بيوتهن صغيرات ليتنقلن مابين بيوت أسيادهن وتنقطع كل صلة لهن بعوائلهن (منذ سنوات وهي لاتنسى انها تتمنى لو ترى اهلها، رؤية الأهل تلح عليها كلما دخلت بيتاً جديداً. ما نوع أفراد أسرتها؟ ألا يفكرون انها تشتاق لهم؟ أهي تشتاق اليهم أم الى بيت يخصها؟ لويأخذونها أسبوعاً هناك.. اسبوعاً واحداً فقط وهي مستعدة أن تخدمهم، تخدم أهلها، تخدم في بيتها. وما معنى ان يكون للفرد بيت؟) ص٤١

وتقول عنها أيضاً: (كانت تسمع سيداتها يتحدثن عن بيوتهن بأعجاب وكبرياء حينما تدخل بالصينية تحمل المأكل للضيوف. كيف تستطيع أن تلغي هذه الفكرة الملحة عليها؟ بيت ليس بيتها.. أناس ليسوا أهلها.. ضيوف ليسوا أصدقاءها.. أطفال لاعلاقة لها بهم.. راتب لاتتقاضى منه شيئاً.. تذمر لاينطق.. ألم لاينسى.. شكوى لمن؟ ومم؟ وممن؟) ص ٤٢

ومن بين الأحلام التي تكبر في رأس هذه الخادمة حلم أن تدخل يوماً صالون حلاقة لتصفف شعرها بالليرات المعدودات التي جمعتها من الصدقات والأكراميات. وتدخل ذات يوم محلاً للحلاقة، ولكنها تهرب منه بعد أن قوبلت باللا اهتمام، وبعد أن رأت ان الزبونات يقدمن للعاملات بقشيشاً فقط اكثر من المبلغ الذي جمعته.

قصة مريرة وجارحة، تدلف الى أعماق النفس البشرية لتفجر البسيط من همومها، ولكنه ممتنع وصعب، رغم بساطته الظاهرية.

٦ ـ السن المنخورة :

هذه القصة تؤكد قدرة الكاتبة على التقاط الأفعال الصغيرة لتصوغ منها عملاً مقنعاً ومقروءاً.

في هذه القصة هناك طبيب اسنان شاب، عائد لتوه من فرنسا، يفتتح عيادة، ويعمل من اجل انشاء علاقات واسعة بين سكان المدينة حتى يتكون له زبائن من بينهم.

هذا الطبيب تحبه واحدة اكبر منه كانت تربطها ببطلة القصة صداقة، ولكنه لم يكن على علم بهذا الحب، والمحبة سيدة مجتمع معروفة لها معارف كثيرون، ترشدهم اليه كلما احتاجوا الى طبيب أسنان.

تتسع عيادته، وتكون مثالاً للأناقة والنظافة ودقة المواعيد. وتبدأ القصة عندما تحتاج بطلة القصة الى طبيب يداوي سنها المنخور، تتذكر ذلك الطبيب ويكون قد مضى على الأحداث عشرون عاماً. يكلمها بدلاً من السكرتيرة، ثم عندما تذهب اليه تجد امامها رجلاً مهدماً وعيادة وسخة.

لا أدري لماذا حدث كل هذا؟ وأي مبررمنطقي لهذا النزول؟ الواقع يحتم غير هذا، من المفروض أن نراه وقد كبر نجاحه، واتسعت دائرة معارفه، ولكن الكاتبة اختارت له مصيراً آخر.

الصديقة سافرت، هجرت المدينة بعد أن يئست من حبه، يسألها عنها، تحدثه عن حياة الترف التي تعيشها ـ وهي ليست هكذا ـ ثم تصل بنا الى استنتاج غير مقنع تختتم به هذه القصة:

(حينما أغلقت الباب وراءها كانت تتساءل:

ـ مازعمته عن صديقتها هل كان انتقاماً لها؟ أو منه؟ أم لكل النساء؟

فليكن من الرجال كلهم) ص٥٨

ولكن ماذا فعل الرجال؟ أوهذا الرجل بالذات؟ ألانه لم يفكر

بحب واحدة تكبره؟ ألأنه كان يعمل من اجل النجاح في علاقاته وعمله؟

نهاية القصة مباشرة، وغير مقنعة، ولا تنتمي لمجمل تركيبة القصة. ومن هنا ضعف ايقاعها.

٧ ـ وعود للبيع:

تبدو هذه القصة اثيرة لدى ديزي الأمير ولذلك حملت المجموعة كلها اسمها، وأذكر انها قد كتبتها بعد فترة صمت قد طالت، وقد جاءت ذات صباح ـ يوم كان يجمعنا العمل في بيروت ـ لتبشرني بهذا الوليد الجديد، ولعل من هنا حماسها لها، انها كتبت بعد انقطاع.

ان قارىء (وعود للبيع) لايحس بأنها أفضل قصص المجموعة، كما انها فنياً «حوارية» وليست قصة قصيرة، اذ اعتمدت على الحوار كلياً وخلت من أي سرد حتى ولو لسطر واحد.

في القصة «الحوارية» هذه هناك شخصيتان فقط، رجل وامرأة منهمكان في حوار. المرأة تبدو رافضة، مندّدة، غير مقتنعة، أما هو فنقيضها، ويريد أن يخفف من ثورتها، ويعيد اليها ايمانها. يريد ان يقنعها ويدجنها ضمن عالم الرضى والقبول.

يعتمد الحوار على المفارقة التي لن تصل الى جواب، لأن كلاً من الرجل والمرأة يظل عند رأيه.

(ـ وماذا تعملين الآن؟

ـ قلت لك أعيش الحاضر

ـ بكل خيباته؟

ـ هل تضمن لي مستقبلاً أفضل؟) ص ٦٤

وتنتهي هكذا:

(ـ اذن لاتكبتي، قولي ماذا تريدين؟

ـ ستذرو. . .

ـ لا لن تذرو الرياح اقوالك

ـ انا لا أتهم الرياح فهي أرحم

ـ مني؟

ـ من الذين يوقظون الأماني ثم يدفنونها

ـ لا حق لك، لا. . . لالاحق لك أن تغضبي كل هذا الغضب.

ـ ولكن لي الحق كل الحق في أن احزن) ص ٦٥

وبعد فهي وعود عديدة، كيلت لهذه المرأة المنتظرة، لكنها لم تحصد منها شيئاً، وعاشت خيبتها.

٨ ـ المحبس:

هذه القصة تذكرنا بقصتها الأولى في المجموعة (المستقبل الحاضر الماضي). اذ انها تعتمد على نفس المشكلة. امرأة تحب رجلاً. او تظن انها كذلك، وتكتشف في الأخير انه لا يستأهل هذا الحب. تبدأ باكتشاف عيوبه، تماماً مثل قصتها الأولى. وأعتقد انه كان الأجدى بالكاتبة لو مزجت هاتين القصتين في قصة واحدة.

أما تسمية القصة هذه بـ «المحبس» فقد جاءت من كون البطل لايحب أن يلبس «المحبس» (انه لم يجلب محبساً فهو يتشاءم لأنه في خطبته السابقة التي فسخت، لبس هو والخطيبة محبسين، وأقسم بعدها ألا يلبس محبساً في خطبة تالية) ص ٦٩

٩ ـ خالته أم سمير:

تكاد هذه القصة أن تشبه (المستقبل الحاضر الماضي) و (المحبس) بكونها تنتهي بخيبة وفجيعة في شيء كان البطل يعيش على ذكرياته ـ وهذه هي القصة الوحيدة التي تكاد ان تكون شخصيتها المحورية رجالية ـ نرى هناك طالب بعثة يذهب الى اوربا ولكنه يتذكر من بين كل صديقات أمه جارة واحدة كان اسمها «أم سمير»، وأثناء وجوده تكون قريناً لقريته وطفولته البريئة.

ولكن هذا الطالب عندما يعود يجد خالته «أم سمير» التي تصورها بشتى الصور الجميلة مجرد امرأة منكمشة، يأخذها الحياء عندما تراه وتغطي نفسها بحجاب. . الخ.

اني عندما قارنتها في (المستقبل الحاضر الماضي) و(المحبس) فلكون بطلتي القصتين تفجعان بحبيبيهما تماماً كما يفجع الطالب المغترب بخالته أم سمير عندما يراها.

١٠ ـ الصفوف الأمامية والصفوف الخلفية:

هذه القصة محورها المرأة أيضاً، وتسخر فيها المؤلفة من نموذج نسائي لاتصوغ حياتها بنفسها بل من خلال دورها كظل لرجل معروف، بريقها من بريقه، وقوتها من قوته. ولكنها ـ أي هذه المرأة ـ في نظر الطبيبة راوية القصة لا تشكل النموذج المطلوب في المرأة المعاصرة، وهي ـ أي الطبيبة ـ تريد المرأة (أن تعمل على أن لاتكون ظلاً لرجل بل تعمل على ان تكون. . . .) وتكملة الحديث واضحة، اذ ان هذا القول ورد في خطبة للطبيبة القتها في ندوة، واضطرت الى عدم الأسترسال فيها لأن التصفيق تردد حاراً تحية لها.

من الممكن ان نقول عن هذه القصة بأنها انتصار للمرأة التي تفرض حضورها وتشهير بالمرأة الظل، المرأة الديكور المكمل لحياة رجل ناجح فقط، يظهر بها مباهياً أمام الأنظار، كما تتباهى به هي الأخرى، ان كان ناجحاً ومرموقاً.

ـ ٤ ـ

هذه ديزي الأمير في «وعود للبيع» امرأة تقطر وثاماً، وترفض ولكن بتحفظ. لأن مخالبها ليست قاسية، وصوتها ليس عالياً دوماً.

ان قصصها هي نفسها، وهكذا هي.

(*) وعود للبيع (قصص) ديزي الأمير ـ منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت 1982

الفلاح عبد المطيع وفلسفة العري

شفيق العمروسي

حكاية (الفلاح عبد المطيع) أو (ممنوع أن تضحك، ممنوع أن تبكي) أعمال الكاتب المسرحي السيد حافظ. وقد كتبها في الفترة من عام ٧٩ الى ٨١ أي استغرقت كتابتها حوالي ثلاث سنوات ويمثل تاريخ كتابتها مسألة هامة اذ أنه من الناحية التاريخية يمثل نهاية فترة من أخطر الفترات التي مرت بها مصر التي تتعرض لها المسرحية.

وعبد المطيع كما تخبرنا المسرحية «فلاح فقير، أجير، عيناه مسجدان وقلبه يتسع حتى يحتوي العالم ويداه صلبتان في صلابة صخر النيل» يعيش بالقاهرة في كوخ على شاطىء النيل.. على هامش الطريق.. يغنى لاطفاله كل مساء وينام وهو (متعب بجوار عتبة الباب لأن غرفته صغيرة لاتتسع لعشرة أفراد ورغم أنه يمضي حياته هذه منزويا لايشعر به احد حتى الجيران فهو يعرف كما علمه والده أن الاحزان تأتي من الجيران، يتعرض لمتاعب كبيرة، فقد مرضت عينا السلطان ولأجل شفاء عيونه تقرر أن يرتدي أهل مدينته الحداد، ولان صاحبنا كان مشغولا بالبحث عن الطعام لأولاده وحماره لم ينتبه للقرار، فقبض عليه وقضى بالحبس سبعة أيام تعرض خلالها لمعاملة من نوع خاص، خرج بعدها كي يرتاح فيذهب في غيبوبة طويلة. وخلال غيبوبته شفى عظمة السلطان، وصدر بعدها قرار بأن يفرح الجميع وافاق عبدالمطيع من غيبوبته ليخرج الى الشارع في ملابسه السوداء حيث يقبض عليه هذه المرة لأنه لم يخلع ملابس الحداد ويرتدي ملابس الفرح البيضاء وأيضاً يقضي سبعة أيام أخرى في الحبس يرفض بعدها منصب قاضي القضاة ويفضل أن يخلع ملابسه ويكون من العراه.

تلك هي بشكل عام حكاية الفلاح عبدالمطيع وهي تذكرنا بالنوادر التي ارتبطت بشخصية جحا، وهي الشخصية التي أختلف عديد من الباحثين في حقيقتها وموطنها الأصلي، وأن كان هناك شبه اجماع بينهم على أنها ظهرت كرد فعل لحكم الطغيان.

المهم أن السيد حافظ استطاع ان يقدم لنا تلك الحكاية في قالب مسرحي من نوع التراجيكوميدي (وليست كما فضل أن يقدمها باعتبارها كوميديا) فالمسرحية حين تجعلنا نضحك على السذاجة البادية لعبد المطيع تدفعنا في نفس الوقت الى البكاء معه وعليه، ورغم أنه لايحدث أنقلاب مفاجىء من الضحك الى المأساة أو العكس الا ان السخرية والتهكم يستمران طوال المسرحية ويكشفان عن مأساة الطبقة الفقيرة والطغيان والارهاب والفساد.

في بداية المسرحية يدعونا الراوي الى العودة للوراء «الى زمن كان الانسان مفقود القيمة يهان» كان الانسان الحيوان، قوى النفوذ والسلطان»

و(كان) هذه لابد وان تدفعنا الى التساؤل، هل حقاً افتقاد الانسان للقيمة وأهانته وسطوته بعضه على البعض الآخر مجرد ماض أم أنها مازالت متصلة حتى الآن؟

من الواضح ان الكاتب لم يرغب بتقديمه لذلك العمل ان يقدم لنا مجرد صورة (كاريكاتورية تاريخية) أو لم يرغب في تقديم عمل تاريخي في أطار الكوميديا، اذ لايخفى على القارىء ان اختيار الكاتب جاء لتلك المرحلة التي حكم فيها قنصوه الغوري مصر كان وسيلة للتعبير عما حدث في مصر طوال فترة السبعينات من القرن الحالي.

فقد اختار الكاتب فترة حكم قنصوه الغوري زمناً لمسرحيته،

وهي فترة لم يحاول أي كاتب آخر أن يستفيد منها رغم أهميتها، فأكثر من تعرض للطغيان والفساد أتخذ من فترات الحاكم بأمر الله أو كافور الأخشيدي رموزا.

من المعروف أن قنصوه الغوري استمر في الحكم حوالي ستة عشر عاماً - (١٥٠١ - ١٥١٦) وقد حكم زمن نهاية دولة المماليك الثانية التي تميزت بعدة ظواهر من اهمها التنافس على السلطنة، فأصبح القادر منهم هو الذي يتولى الحكم فانتشر الارهاب والفساد وفي نفس الوقت انتشرت الفتن والثورات الداخلية.

كما تحقق لتلك الفترة اكبر اتساع امبراطوري لدولة المماليك

اذن جاء قنصوه الغوري ليحكم تلك الدولة وقت ان بلغ الفساد قمته وليس ادل على ذلك ماحدث من الخيانة المعروفة التي تعرض لها أثناء صدامه بالاتراك في معركة مرج دابق من قادة جنده، وهي المعركة التي لقى فيها حتفه وأودت بالامبراطورية المملوكية في مصر والشام وقضت على استقلالها لقرون عديدة. بل

ويدلل على ضعف الدولة المملوكية في ذلك الوقت ان قنصوه الغوري دخل تلك المعركة مضطراً بعد ان رفض العثمانيون الصلح الذي عرضه عليهم، والواضح انه لم تكن لديه الرغبة أو القدرة على القتال اذ لم يكن لمماليكه من هم سوى جمع المال من الأهالي الغارقين في بحر الفقر والاهمال.

ومن خلال ذلك الواقع التاريخي حاول الكاتب ان يقدم عمله المسرحي حيث يعرض علينا أنماطاً من السلوك الاجتماعي ترتبط اشد الارتباط وتنتشر اوسع الانتشار في ظل الطغيان، وذلك من خلال مايعانيه شخص الفلاح عبدالمطيع الذي يمثل بجانب سذاجته جموداً يعتبر امتدادا تراثيا خطيرا في تاريخنا ممثلا في قيم مجتمع الطغيان التي سيطرت نتيجة عهود طويلة لايمثل عهد السلطان قنصوه الغوري سوى مرحلة من مراحلها.

وسط تلك الظروف عاش الفلاح (عبدالمطيع)، وهو الذي يمثل لنا شريحة هامه من الأهالي تعيش حياة الحيوان، وكما يبدو من المسرحية فان عبدالمطيع يجد عزاءه الوحيد في صداقته للحمار، بل نحن نجد حوارا يدور بين الاثنين ففي بداية المسرحية، والحمار عند عبدالمطيع يفهم «أكثر من أي شخص في هذه الضاحية» كما يلعب الحيوان دوراً هاماً في الكشف عن الظروف التي يعيشها عبدالمطيع، أقرأ هذا الحوار الذي يدور بين عبدالمطيع وحمد:

عبدالمطيع: لماذا تحزن على الحيوان والانسان في كل لحظة يموت، من المسؤول عنه؟ اذا كان الحيوان جائعا فما رايك بالانسان الجائع؟

حمد: يابني الحيوان مخلوق اخرس

عبدالمطيع: والانسان أيضاً حيوان اخرس

حمد: يابني الحيوان مخلوق أخرس

عبدالمطيع: والانسان أيضا حيوان أخرس اذا نطق»

اذن لقد سقطت أو انعدمت المسافة بين الانسان والحيوان، ففي ظل أوامر حضرة السلطان وفرماناته وحين لايصبح للكلمة معنى - فعبد المطيع «لم يدخل كتاباً لتعليم القراءة لان القراءة تجلب المتاعب وتتعب العقل - لايصبح هناك الا الجرى وراء لقمة العيش حتى يؤكد الكائن الحي وجوده سواء كان انساناً أو حيواناً.

في ظل الطغيان يتحول القهر الى سلوك عام فالامر لايقتصر على قهر السلطان لرعيته بل يمتد ليشمل الجميع فعبد المطيع يخاف زوجته، وهي تتهمه بأنه سبب بلائهم هي وأولادها، ورئيس الشرطة يجد لذته في القبض على فلاحنا الساذج، ثم أن القهر يولد القهر فعندما تؤلم السلطان عيناه «يصرخ ويصيح ملعون الوزير» والوزير بدوره يهتف «ملعون المستشارون».

والقهر يتبعه بالضرورة النفاق، ويصوره لنا السيد حافظ أروع تصوير في مقابلة عبدالمطيع لصديقه مرسى في السوق ففي اطار كوميدي يعتمد على المفارقة في الحوار بينهما نكتشف أن عبدالمطيع هذا الكائن البسيط قادر على التلون بأكثر من لون وممارسة الحزن طبقا لما يتطلبه الموقف في اعتقاده بوجود مصاب أليم ألم بأسرة صديقه مرسى «فالموت قد يأتي مفأجأة لمن تحب،» وهذا أمر يستلزم تعبيرات الحزن وقد يتطلب ذم الميت اذا كان ممن لاتحب. بل ان عبدالمطيع بفطرته وسذاجته سته اللتين تسلل اليهما النفاق يعلنها صريحة فهو لم يسمع بجنازة الا و«خرجت في الحال فأنا لاأترك أي جنازة الا وسرت خلفها. الحياة موعظة والموت أكبر موعظة»

والفقير في هذا المجتمع لايرى في النقود الا عناصر الشر قائمة ومتجسدة، فهي لاتجلب له كما يتصور سوى المتاعب، وعبدالمطيع الفلاح الذي لايجد في جيبه مايمكنه من شراء الفول والشعير لأولاده وحماره، يصرخ نقود... نقود... نقود... ليحرق الله النقود واليوم الذي ظهرت فيه النقود «بل وينظر الى القيمة التي يجعلها عصره للمماليك اصحاب الثروات نظرة رفض وكراهية «العصر الذي يقيم فيه الرجل بالمال هو عصر مختل وسافل وجبان»

وكما تقول الجوقة قرب نهاية المسرحية:

«كل الايام مطعونة
الشريف فينا طعون
ينزف والاصحاب والرفاق يطلقون عليه الضحكات
هذا زمن ردى
هذا زمن الجنون»

عصر المماليك هذا، القديم - الجديد (وعبد المطيع الذي كان - والموجود بيننا) يتضمن كل العناصر التي تجعل من الشرف جريمة ويتحول فيها الانسان الى سلعة تقدر بالمال، ولايصبح هناك من

وسيلة لتحقيق الحاجات ـ ان كان ثمة حاجات ـ سوى المداهنة والرياء. وعبدالمطيع لايجد في هنا الزمن الا انه زمن الأرانب وأمام هذا كله لم يجد أمامه الا طريقاً واحداً أو أسلوباً واحداً يواجه به عالمه المهتري ان يخلع ملابسه ويقف عاريا ومسألة أختياره للعرى تستحق التوقف اذ لم تكن مجرد وسيلة يرد بها على قرار تعيينه قاضي القضاة فذلك القرار صدر بعد ان وقف فلاحنا الساذج عاريا أمام السلطان. وليس هناك في المسرحية مايدلنا على ان ذلك الموقف كان بمثابة تحدى عبثي للواقع الذي يعيشه هذا الفلاح البسيط، وان كنا نعتقد انه حين أقدم على هذا التصرف أنها كانت تدفعه تلك الفلسفة الفطرية التي سبق ان عبر عنها سلفه الفلاح الفصيح في شكواه المشهورة.

ويمكننا التعرف على المعنى الكامن وراء أختيار الفلاح عبدالمطيع للعرى في ذلك الموقف اذا نحن عرفنا المعنى أو الدلالة التي تعطيها المسرحية للملابس.

في لقاء عبدالمطيع لرجال الشرطة عبارات واضحة تفصح عن فهمه للدلالة التي تمثلها الملابس على اعتبار انها تلعب دورا في التميز بين الطبقات، حين تصور انه امام رئيس الشرطة دفعته سذاجته الى تخيل ضرورة تغيير الملابس الممزقة التي يرتديها بثوب جديد يليق بالطبع بتلك المقابلة التي ستتم مع واحد من ممثلي علية القوم.

وحين تصور رئيس الشرطة والسلطان بملابسه حاول ان يقسمها بينهما بالعدل. وهنا تكشف الملابس عن دلالة أخرى ترتبط بالرغبة في الاستحواذ وجمع المال من الرعية وهو الدور الذي يقوم به السلطان ورجاله من المماليك والشرطة، ايضا لاينبغي ان نهمل رغبة عبدالمطيع في توزيع ملابسه بالعدل بين رئيس الشرطة والسلطان وكأنه يعبر بذلك عن الحلم الدفين بداخله لتحقيق العدل.

في موقف آخر تعطينا الملابس دلالة عن النفاق الاجتماعي، حيث يصبح لون الملابس مشاركا للحالة الصحية للسلطان ولهذا نجده يصبغ ملابسه بالوان الاسود ويدهن جلده ايضا بنفس اللون لأجل عيون السلطان.

ومن هنا يبدو لنا واضحا ان هذا الفلاح البسيط حين يخلع ملابسه فأنه يعبر عن سخطه ورفضه لكل القيم وعناصر السلوك التي ترتبط بالبناء الاجتماعي لمجتمع الطغيان والذي استسلمت اغلبيته لما يفرضه عليه السلطان ومماليكه. تلك الرغبة في التغيير تذكرنا بثورة ابسن على كافة التقاليد والتي جعلته يصرخ صرخته المشهورة «سانسف هذا الفلك»، وهي نفس الرغبة الكامنة في معظم اعمال السيد حافظ.

نعتقد ان د. سعدي يونس قد واجه صعوبة ما لتقديم المشهد الاخير على المسرح ـ حين اعده للعرض في بغداد ـ ولذا فضل ان يغير نهاية المسرحية، فجعل عبدالمطيع ينزل الى الناس بعد ان أكتشف خدعة تعيينه قاضي القضاة حيث يختلط بهم مؤكداً انه لايريد الا ان يكون كما هو الفلاح. فقط بالطبع احدث هذا التغيير قلبا لما يذهب اليه الكاتب، فكما اتضح لنا يبدو واضحا ان خلع الملابس هو شكل من اشكال التمرد على الواقع الذي جعل فلاحنا مطيعاً رغم أنفه. أذن الملابس تلعب هنا دوراً هاما يمكن استغلالها وتعميقها اثناء الاخراج فهي ترمز للفروق الطبقية الشاسعة من ناحية كما ترمز الى السرقة والنهب والنفاق الاجتماعي من ناحية أخرى. كما يمكن ان نضيف الى ذلك ماتمثله الملابس من قيود تفصل الانسان عن الطبيعة بما تحمله الاخيرة من براءة وفطره، وهذا موضوع يوغل في القدم تعرض له عديد من المفكرين منذ أيام افلاطون، وقد يكون في رفض عبدالمطيع لعصره مايتضمن الحلم بالعودة الى الانسان الفطري الذي لم تشوهه المدينة ولم تفسده النقود ولكنه وهو الفلاح الجاهل لم يجد الا ان يخلع ملابسه.

أيضا يبقى سؤال آخر، لماذا اختار السلطان تلك اللحظة التي تعرى فيها عبدالمطيع من ملابسه ليعرض عليه منصب قاضي القضاة؟ يبدو واضحا ان السلطان ـ ممثل الطغيان ـ كان من الذكاء بحيث أنه فطن الى خطورة المعاني التي تختفي بأختفاء الملابس التي أطاح بها عبدالمطيع وعلى هذا لم يتردد في ان يقدم له مايعيده الى الصواب ـ كما يراه السادة ـ ولو كلفه ذلك ان يعينه قاضي القضاة وبالتالي يدخله في ثوب جديد. وبالطبع ليست هناك أي غرابة في انتقال فلاح بسيط الى منصب قاضي القضاة بين عشية وضحاها كما رأى البعض فما أكثر ماتكرر هذا المشهد وخاصة في الفترة التي ترمز اليها المسرحية.

وعلى هذا كان من الافضل ان يصاب السلطان وحاشيته بالذعر بينما يضحك الفلاح عبدالمطيع، على الا تكون ضحكته قهقهة عالية، اذ انه رغم خلعه لملابسه ومعها قيم الطغيان الا انه لم يكن في شجاعة زوربا اليوناني ـ رغم أختلاف الرمز بين العملين ـ الذي وقف ليرقص عاريا تماماً.

وعلى هذا تصبح نهاية المسرحية كما جاءت في النص الاصلي متسقة مع مايريده الكاتب من دفع القاري أو المشاهد الى التساؤل والتفكير في اطار مسرحي يعتمد على التنوير وليس التطهير، فالنهاية تمثل الحركة العفوية البسيطة في مواجهة الطغيان والتي تسبق الحركة الواعية، وهذا مااستطاع السيد حافظ ان يقدمه بذكاء شديد في اطار متماسك وبلغة لم تفقد تلك الشاعرية التي تعود ناها منه في أعماله السابقة.

كيليطو

المسافة بين الحاضر والماضي

اكتمال شعث

الكتاب: الأدب والغرابة ـ دراسات بنيوية في الأدب العربي
المؤلف: عبدالفتاح كيليطو
أستاذ في كلية الآداب ـ جامعة الرباط
الناشر: دار الطليعة والنشر ـ بيروت
الطبعة الأولى ١٩٨٢

«إن تحديد المستقبل مرهون بتحديد الماضي وتحديد الماضي مرهون بتحديد الغرابة»

هذه العبارة هي المفتاح الذي علقه الكاتب على ذيل الافتتاحية قبل أن يودع القارئ ويرحل.

إن من يقرأ الكتاب دون الالتفات الى هذا المفتاح يجد نفسه محاصراً بالضباب اذ يقرأ الكتاب وهو مغلق فيبدأ وينتهي من حيث بدأ. لكنه سيحيله في لحظة الانتباه اليه ويدعوه الى فتح الكتاب فيجد القارئ نفسه واقفاً على عتبة تطل به على الماضي والحاضر معاً، فيبقى واقفاً ومشدوداً يمعن النظر والتأمل بمنظار يفتح امامه البعدين معاً افقياً ورأسياً، فيرى الزمان والمكان في توحد تام، ويرى الزمان والمكان في تقابل تام. ويشده ذاك التوحد والتقابل بجاذبية الحنين الى مسقط الرأس أو الوطن، وبمعنى آخر ليس بالحنين الرومانسي بل هو ذلك النوع الملح على الذات أن تستلهم ذاتها كي تبقى أصيله.

لنا مع الكاتب رحلتان: الاولى عبر التعريف بمصطلحات نقدية ليست جديدة علينا ولكننا هنا نشم فيها الطزاجة. تعريف النص الأدبي تصنيف الانواع، قواعد السرد ملاحظات منهجية في دراسة الادب الكلاسيكي، تاريخ الشاعر. الرحلة الثانيه عبر دراسات تطبيقية وتحليلات بنيويه نقدية لبعض النصوص الكلاسيكية مثل مقامات الحريري والزمخشري حكايات السندباد تتصدرها دراسة عن البلاغة (بين ارسطو والجرجاني ـ الغرابه والألفه). والكتاب من جهة اخرى يلقي ضوءاً على ثقافة كاتبه التي أرسلت جذورها الى الجرجاني وابن رشيق وابن المقفع والباقلاني والثعالبي والقزويني، وامتدت اطرافها الى رولان بارت ياوس، موريس بلانشو، فوكو، ديريدا، بريمون، جونيت وايفلين بيرج.

ورب سؤال يلح علينا هنا: الى أي حد تخدم البنيوية دراستنا للتراث؟ أو هل بالامكان أن نقول: إن البنيوية ـ كمنهج نقدي يعتمد على بنية النص بمختلف وجهاته أو بأحدها ـ قادرة على تحقيق الافادة المرجوة من دراستنا للنصوص الكلاسيكيه؟ الاجابة على هذا السؤال الآن ليست سهلة وغير قادرة على الاقناع فالدراسات القائمه في هذا المجال بما فيها مايقدمه هذا الكتاب هي في الحقيقة مشروع اجابة اذ تعطينا بهذا الخصوص تصوراً يعيننا على فهم المنهج بالدرجة الأولى والتألف معه. وفي اعتقادي ان التطبيق البنيوي لازال في دور التجريب وبالتالي لازلنا قيد هذه المرحلة.

في القسم الأول ـ تعريف المصطلحات النقدية ـ يتناول الكاتب النص الأدبي محدداً انه أولاً «نص» وثانياً «أدبي». ويبدأ في تحليل كلمة «نص» ليصل الى المفهوم الذي ربما يكون معروفاً لدى

القارئ ولكنه يأخذ شكلاً هلامياً من الذهن. الكاتب هنا يحدد الملامح ويؤطرها إذ يرى النص بشكل عام كلاماً لايمكن ان يعتبر نصاً إلا من وجهة نظر ثقافة معينه، وان النص كلام لابد ان يكون له مدلول لغوي وله تنظيم معين ويجب ان يدون ويعلم ويستشهد به، وغالباً مايكون غامضاً وصاحبه (المؤلف) لابد ان يكون معترف به ومؤلف حجه. ويضيف الكاتب ان هناك نوعاً من المشابهة بين النص والثقافة وبين اللانص واللاثقافه. وان نصاً - حسب الثقافة الكلاسيكيه - كألف ليلة وليله لايعتبر نصاً لأنه ينقصه التنظيم الداخلي الذي يحدد النص ص ١٥

ينتقل الكاتب الى مفهوم «الأدب» فبالمعنى القديم يشكل نمطاً خطابياً وله دلالة واحدة اخلاقيه ويشمل جميع الانواع وله صيغة تعليميه تتميز بالأمر والنهي تقول الموعظه والحكمه. أما مفهومنا اليوم لهذه الكلمه فهي تستعمل بمدلول كلمة Literature التي كانت تعني بالمفهوم التقليدي عند ظهور الحركة الرومانسية في القرن الثامن عشر البكاء والحنين.. الخ ثم صار الاتجاه للتركيب والمزج وكان الاهتمام بشكسبير وبالحوار الافلاطوني مع نضوج الرومانسيه تصدرت الروايه كل الانواع الأدبيه باعتبارها الجامعة الشاملة في محتواها للأدب. واذ يعرض «كيليطو» لأقوال بعض المنظرين في الأدب أمثال (موريس بلانشو) بأن الأدب لايقبل التفرقه بين الانواع الأدبيه يتساءل اذا كان هناك تعريف بنيوي للنص الأدبي. ويجيب بان التعريفات معظمها جزئية منها مايحيل النص الى عالم شخصيات واشياء واحداث (الروايه والمسرحيه) ومنها مايعتبر الفن الأدبي يتميز بتقييم الامكانات اللغويه (الوظيفه الشعريه).
خلاصة القول رأي كيليطو هنا جاء معتمداً على قول رولان بارت بأن تعريف الأدب يفشل في بناء موضوعه وليس بالامكان الوصول الى تعريف مقنع الا في اطار نظرية شاملة لكل انماط الخطاب.

وموضوع آخر يتناوله الكاتب هنا هو تصنيف الأنواع اذ يقول: «ان كل نوع أدبي يفتح افق انتظار خاصاً به ص ٢١ ومن خلال هذه الملاحظة يبين الكاتب كيفية تكوين الأفق ومن تحليله للانواع الأدبيه يرى أن خصائص نوع لاتبرز الا بتعارضها مع خصائص الأنواع الأخرى ويتحدد النوع بما ليس وارداً في الأنواع الاخرى. ومسألة الأنواع تجر الكاتب الى الأساس الذي ينتمي اليه النوع وهو اما ان يكون نثراً أو شعراً ويبين الفرق بينهما والفرق بين الجد والهزل. ثم يعود ليؤكد بأن تصنيف الأنواع يعتمد على تحليل لعلاقة المتكلم بالخطاب - اسناد الخطاب - وأن الأنماط الخطابية اربعة ويرجعها في الأصل الى نمطين:

١ - الخطاب الشخصي   بدون نسبة
٢ - الخطاب المروي   بنسبة

وهي إما تكون صحيحه أو زائفة أو خيالية.

ويطبق ذلك على جانب من جوانب مقامة (بديع الزمان الهمذاني) ليخلص الى ان المقامة تحقق ثلاثة مواقف خطابية: الأول يجمع أبو الفتح بعيسى بن هشام، والثاني يجمع عيسى بن هشام بمخاطب جديد غير مسمى والثالث يجمع هذا الاخير بمخاطب جديد غير مسمى، التصنيف للمقامه اذن خطاب مروي بنسبة خيالية.

وفي تعريف الكاتب بقواعد السرد يقول: «اذا سلمنا بأن السرد كالسياسة والصدفة لعبة؛ فإنه يجب علينا ان نبحث عن القواعد التي تخضع لها». ص ٣٠ ويتابع الكاتب الدراسات التي اهتمت بهذا الموضوع فلا يجدها تبين قواعد السرد بشكل علمي الا عند فلاديمير بروب في دراسته عن الحكاية الفلكلورية، وعلى اثرها قامت دراسات غربية بهذا الخصوص واصبح موضوع البحث السرد بشكل عام، أما العرب فلم يأبهوا بذلك لأن اهتمامهم كان منصباً على المضمون في حين ان علاقة الشكل بالمضمون علاقة جدلية وتفرض نفسها ويعتقد الكاتب بوجوب مراعاة المستويات المختلفة اثناء العملية النقدية وكذلك العلاقة التي تربط هذه المستويات.

ويعرف الكاتب الحكاية - من خلال نص من حكاية في ألف ليله وليلة - «بأنها مجموعة من الأحداث أو الافعال السردية تتوق الى نهاية أي أنها موجهة نحو غايه (←) هذه الافعال السردية تنتظم في اطار سلاسل تكثر وتقل حسب طول أو قصر الحكاية. كل سلسلة يشد أفعالها رباط زماني ومنطقي» ص ٣٢

ويتساءل الكاتب هل هناك منطق لتسلسل الاحداث السرديه؟ ظاهر الأمر ان القائم بالسرد له حرية مطلقه في اختياراته ولكن الحقيقه غير ذلك لانه مقيد بثلاث قواعد:

١ - تعلق السابق باللاحق
٢ - ارتباط تسلسل الاحداث بنوع الحكاية
٣ - مراعاة العرف والعاده

هذه القواعد الثلاث يراها الكاتب تشكل قواعد اللعبة السردية والخروج عنها يكون ملفتاً أو ربما يأتي بقاعدة جديده

ويبين الكاتب اهتمام البنيويين بادى الامر بالنصوص السرديه - الحكايات الشعبية والرواية البوليسية - في الوقت الذي بدأت الرواية تخطو بعيداً عن القواعد والأصول السرديه ويريد الكاتب هنا ان يقول ان ظهور الرواية الجديده واكب ظهور الدراسات البنيوية وهذا لايعني ان أحدهما تأثر بالآخر.

يعود الكاتب ويؤكد على قضية مهمة وهي فهم الأدب الكلاسيكي علاقتنا به وكيفية دراسته فيعرض لثلاث ملاحظات منهجية تتعلق بمفهوم الفرد المبدع مفهوم التعبير مفهوم تلاحم

اجزاء النص، ليطلع القارئ على المفاهيم الجاهزة والتي يحملها الباحث حيث ان النسق الحديث ماثل في الاذهان وللتوصل للفهم المطلوب يحتاج المرء الى اعادة نظر بالمسافة التي تفصله عن النص وابراز العلاقة بين عناصر النسق في النص والنظام الذي يجمعها.

يقول الكاتب ان النص الادبي يخضع لمنطق (السؤال والجواب) ويفسر ذلك: النص هو الجواب على سؤال وضعه المؤلف (المبدع) واذا تعارض النص مع تصورات مؤلوفه فانه يكون في حد ذاته سؤال وعلى المتلقي ان يجيب، وفي اعتقاد الكاتب ان علاقتنا بالنص الكلاسيكي علاقة توتر. ويوضح ذلك بقوله: «ان مؤلفات الماضي لاتقترب منا الا اذا بدأنا بابعادها» ص ٤٤. وهنا يركز كيليطو على المسافة الواقعة بين الحاضر والماضي والتي لايمكن الغاؤها. ومن لايدركها تبقى علاقته بالتراث علاقة توتر.

وفي دراسة عن تاريخ الشاعر يشير الكاتب الى ضرورة دراسة الشاعر دراسة عامة وشامله. اذ أن الشاعر القديم كان يمثل الجماعة وتأتي وظيفة الشعر من هنا حيث تنصهر الذات (الشاعر) في الضمير الجمعي (القبيله) وتعبر عن احتياجاته وأحاسيسه هذه الوظيفة سرعان ماتقلصت مع التطور الحاصل بعد الاسلام والتغيرات التي طرأت على المجتمع. فسحب البساط تدريجياً من تحت قدمي الشاعر حتى صار الشعر صفة غير لائقة بمن يقرضه، ووسيلة للاستجداء.

في القسم الثاني يعتني الكاتب بثلاثة أنواع أدبية (المقامه، الأرجوزة، الحكاية) أما الدراسة الأولى فهي حول البلاغة والبلاغيين والجمود الذي أصابها اليوم سواء العربية منها والغربية. موضوع الدراسة «بين أرسطو والجرجاني: الغرابة والألفه» يعقد الكاتب مقارنة بين البلاغة العربية واليونانية القديمة ليخلص الى: ان المقارنه بين البلاغتين يجب ان تكون شموليه ونتيجة لدراسة عامه للعلوم التي تستقي كل منهما روافدها والجو العام الذي نشأت فيه كلتا البلاغتين.

ويعمد الكاتب للتنبيه الى ان الاهتمام بالبلاغة اليوم لم يعد قائماً لكنه يرى انه لايندثر علماً الا ويحل محله علم آخر. فاذا كانت البلاغة تعني بتحليل الخطاب فما هي الاستراتيجية التي نتبعها اليوم تجاه الخطاب. وماتفسير الأقوال في بلاغة الشرق والغرب. يطرح الكاتب هذه التساؤلات ويقول: اذا كانت البلاغة تعني ما يقوله ابن رشد في تعليقه على فن الشعر «اخراج القول غير مخرج العادة»؛ فإنها بذلك تعني الغرابه». ويضيف والتفكير في غرابة البلاغة يحيلنا الى ماالفناه اليوم الغرابه لاتبعدنا عن الألفة بل ان بينهما علاقة جدلية.

ويربط الكاتب بين المجاز والغرابة معرفاً المجاز انه انتقال من مكان وهو مقره الأصلي الى مكان آخر. فالكلمة اذا استعملت في غير موضعها تجاوزته الى موضع آخر فان هذا النقل مدعاة للغرابة. ويؤكد ذلك بالاشارة الى اهتمام الجرجاني - اسرار البلاغة - بالتأثير المنعكس على المتلقي للصورة البلاغية (وظيفة الصورة) التي يعتبرها الكاتب العلاقة العمودية (التأثير) والعلاقة الأفقية (النص). الشعور بالغرابة. ينتقل الكاتب الى الاستعارة واقترانها بالشمس اذ يقول «توجد علاقة حميمه بين الاستعارة والشمس» معتمداً في ذلك قول جاك ديريدا «دورة الشمس تكون دائماً بمثابة خط مسيرة الاستعارة» ص ٦١ كذلك فانه يجد عند الجرجاني نفس الاحساس بالعلاقة لأن امثلته لها علاقة بالعين المبصرة وبالشمس. ويرد كيليطو هذه العلاقة الى وجود وجه شبه بين الشمس والاستعارة: الظهور والخفاء، الحاضر والغائب.

واذ يقول الكاتب «كلامنا عن البلاغة بعد الجرجاني كلام عن شمس مريضه لم تعد قادرة على النهوض من مرقدها» فان هذا الكلام ليس تقديراً فحسب وانما دعوة للمهتمين والمختصين بالدراسات البلاغية ان يفعلوا شيئاً.

في الدراستين الثانية والثالثة عرض الكاتب بعض نصوص لمقامات الحريري والزمخشري مبيناً أسلوب كل منهما وموضحاً الاختلاف في البنية الفنية الموضوعية لكلا الكاتبين. فموضوعة «الحريري والكتابه الكلاسيكية» يعطينا ملاحظات حول:

١ - الاسم والنمط والفرق بينهما اذ ان الاسماء الشخصية التي وردت في المقامات - على ندرتها - لاتعني اسماء شخصيات فردية بل هي اسماء عامة ونماذج.

٢ - الوصف عند الحريري غالباً مايكون اما مدحاً أو هجاءً فهو يلجأ الى العموميات في الوصف والى الاطناب والتفسير.

٣ - حسب ملاحظة ايفلن بيرج فيتز في بناء صورة الشخص حسب محورين: محور الترتيب السلمي، ومحور التمييز، فان الكاتب يعتبر شخصية الجارية في المقامة الثانية عشر من النوع الأول.

٤ - ان من يقرأ الحريري يلاحظ ان جميع الانواع الأدبية لها مكانها في مقاماته وهذا مايجعل أبوزيد يقدم صوراً كثيرة لنفسه ويتقمص عدة شخصيات ص ٧٣ وهو ما يسمى، الشخصيه البراقشيه والتي لايمكن تركيب اجزائها وكذلك المقامات ايضاً غير مترابطه.

٥ - يعتمد التراث الثقافي اعتماداً كبيراً على المقمقمة فالمقامئ هو من يتكلم من بطنه. اذ تقاس قدرة الأديب بمدى محاكاته للسلف والاحتذاء بهم فما نراه سلبياً ومبتذلا في عصرنا. هو في العصر الكلاسيكي ايجابي وعظيم ومبهج.

موضـوع الـزمخشـري والأدب يوضـح فيه الكاتب التحول الذي جعل مقامات الزمخشري مختلفة تماماً عن كتاباته السابقه فهي وليدة حلم وتجـربـة مع المـوت. لذا فانهـا مختلفـه تمامـاً في موضـوعها عن مقـامـات الحـريري والهمذاني وكذلك في بنائها وخصائصها مواعظ حكم، تأنيب جاءت بضمـير المخـاطب والعـلاقـة بين المتكلم والمخاطب من القوة بحيث تبدو في توجيه الخطاب كعلاقة الأب بالابن.

سلوب الـزمخشري لايخلو من الاطنـاب والبنيـات الانشـائيـة وا حسنات البديعية ويخلو من الشعر تقريباً.

وتجربة الزمخشري مع الموت جعلته يسكن مكاناً يستقر فيه وهذا السكون يتعارض مع الحركة التي تميز الأدب. وهنا يتضح اختلاف خصـائص مقـامات الزمخشري عن الحريري والهمذاني والتي تعتمد مقاماتهم على الخصائص التاليه:

١ ـ السند.

٢ ـ السفر.

٣ ـ نمطان انسانيان متناقضان (الأديب والمكدي).

٤ ـ الحكاية مبنية على «التعرف» ص ٨١

٥ ـ فن كتابي مزيج من الأنواع الأدبيه.

الـزمخشـري أيضـاً يجمـع بين التناقضات اذ يجد متنفساً لعكس العنكبوت ضمن النافذة التي فتحها (الجد) «يأبا قاسم تبتل الى الله وخـل ذكـر الخصـر المبتل ورتل القرآن وعد عن صفة الثغر المرتل. ص ٨٤»

وأخيراً فالزمخشري في رأي الكاتب يتناول الأدب من وجهة نظر غريبة اي انه يعرض اغراضه وأدواته من خلال نظرة واعظ متزهد.

إن اهتـمام الكـاتب بالحـريـري ومـؤلفـاتـه في هذا الكتاب يبدو واضحـاً حيث يفرد دراسـة خاصـة عن أرجوزته (ملحة الاعراب) وخلاصة هذه الدراسة تتركز في خمس نقاط:

١ ـ ان وظيفـة الارجوزه اسـاسـاً هي ترسيـخ معـرفـة مركزة في الـذاكـرة. في ملحـة الحريري يرد كثير من الحشوله علاقة بالصلب تمكنـه من ربطـه بالمخـاطب فالحشو هنا له وظيفة انتباهية وهذه من خصائص الخطاب التعليمي للملحة.

٢ ـ سلسلة التبليغ في الارجوزه تتكون من اربع حلقات:

ب العرباء ← الرواه ← المتكلم ← المخاطب.

٣ ـ الملحة تخلف الانطباع التالي: خطاب موحد متجانس يجتاز بلا أي اصطدام طريقـاً مستقيـاً تتخلله محطات تتولى تسليمه الى محطات اخرى.

٤ ـ جاء في ارجـوزة الحـريري مسائل وقع الاختلاف فيها، بينما المعروف ان الارجوزه لا تكون الا بما تم الاتفاق عليه.

٥ ـ المتكلم في الملحـة لايـوجـه خطاباً لأنثى اولطفل وانما يوجهه بيـاء النـداء ياهذا، يارجل... فالخطاب موجه الى رجل ملم بمادة النحو قادر على فحص الملحة.

في الـدراسـة الأخـيرة (نحن والسنـدبـاد) اختار كيليطو نصاً من ألف ليلة وليله في اعتقادي لهدفين: الاول يكمن في النص اذ يقودنا الى تعـريف الحكـاية ومفهومها والثاني قابع وراء النص وهو التعرف على حكـايـات هي بمثابة حوار وجدل بين الانغلاق والانفتاح وقد اختار كيليطو الحكاية الأعم والأشمل والتي تجمع حكايات السندباد السبع في واحدة هي حكاية لقاء السندباد البحري بالسندباد البري.

يحاول كيـليطـو في تحليله للنص ان يوجـد علاقـة بين كلتي الشخصيتـين فجلوس الحمـال (السنـدبـاد الـبري) عنـد باب بيت (السنـدبـاد البحـري) هي بالمصـادفـة التي تحتمها وتفرضها جدلية العلاقة (الغنى والفقر) وعلى هذا الاساس يأتي الكاتب بالمشابهات التي تجمـع كلاً منهـما: الـوصـول الى نفس المكـان (بيت السندباد البحري) الانتقـال «اجتيـاز العتبة الفاصلة بين فضاءين» ص ٩٧ الحركـة الدورية (الذهاب والاياب) والتي هي في الحقيقة تناقضات في كليهما لأنه شتان بين هذا الوصول وذاك.

يعتـبر الكـاتـب السندباد البحري برحلاته هذه قد اصبح وسيطاً بين بغـداد (رمـز الفضـاء المـؤلوف) وأقطار الغرابة مستخدماً السرد وسيلة للتبـادل. وهنـا يعـرف كيليطـو السـرد بأنه وليد توتر بين قوي وضعيف يضطر الضعيف الى استخـدامه كمخرج وخلاص يعنيه على جعـل علاقتـه بالقوي علاقة تفاهم وتبادل. وأن السرد في حد ذاتـه هو عمليـة تعاقد ضمني بين راوٍ ومستمع ووظيفة اعادة التوازن لعلاقة مختلة.

وعلى الرغم من منطقية هذا التعريف الا انه ليس عاماً وشاملاً،

وعملية التبادل كما يراها كيليطو تؤدي الى التبدل اذ ان السندباد

البري في اصغائه للسندباد البحري انتقل الى عالم غريب. ومقابل هذا الاصغـاء كان يتقـاضى المـال وبـذلك انتقل من الفقر للغنى. والسنـدبـاد البحـري الذي تاب عن السفر ويشده الحنين الى عالمه الغـريب للتـواصـل معـه هو بحـاجـة ملحـة للسـرد وحيث ان كل حكـايـاتـه قد استمع اليها الناس، فقد وجد في الحمال خير منصت ومحفز له ليعود ويستمر في السرد من جديد.

وفي النهـايـة يختصر الكاتب القول في الرؤ يا الأعمق والتي يلوح بارقها في عنـوانـه (نحن والسنـدباد) وهي اعتبار السندباد رمزاً قائماً ومستمراً لعلاقتنا بعالم المؤلف وعالم الغرابة.

رسالة تونس

حصاد الايام القصصية بتونس

على خلاف الشعر، شهدت القصة في تونس انحسارا واضحا بعد الطفرة التي ظهرت بها مع حركة الطليعة الادبية التي تميزت بالتجريب الذي بلغ اوجه مع (الانسان الصفر) لعز الدين المدني وانتهت في منتصف السبعينات وذلك لانعدام المتابعة رغم وجودنا (للقصة ولأنتهاء موجة التجريب التي لم تعطي انماطا جديدة للكتابة رغم بروز بعض الاسماء التي انتهت بدورها الى ممارسات ثقافية اخرى وتبرير ذلك فيما يلي - ١ - ان نماذج القصة التجريبية في اواخر الستينات وأوائل السبعينات لم تنطلق من الواقع الاجتماعي فلم تمتلك خصوصية مميزة فتبخرت لانها ذاتية ومفتلعة (مستوردة كنمط غربي.).

٢ - ان القصة التجريبية مع رواد الطليعة لم تصل الى تحقيق التواصل بين الشكل والمضمون حيث طغى الشكل وغاب الحدث في هروب الموضوع الى طروحات ذاتية حينا وتراثية احيانا الى حد الفنتازيا..

وفي كلمة لم يؤسس رواد الطليعة لقصة مستقبلية باعتبار انه لامستقبل بدون واقع آني فكانت «ثورتهم» على اللا شيء لانهم اضاعوا اشياء قيمة في سبيل مطالب تافهة وانتهوا الى الصمت بمجرد الخروج من ستينات عجاف وبر وزليبيرالية اقتصادية اثبتت الايام انها لم تكن الطريق السوية لبناء المجتمع الذي كان في الحسبان ان يكون افضل.

وكتاطير مدخلي يسهل على القارىء الالمام بواقع الخطاب القصصي في تونس يمكننا القول ان الثمانينات تشهد انتعاشة واضحة للخيال القصصي وفي غياب نقد يتوغل في جسد النص ويخوض في التفاصيل لاستخراج القضايا الرابضة في تلافيف الانتاج للتدليل على محاور واشكاليات تضرب في صلب الخلق القصصي من حيث واقعه الراهن وامكانيات التجاوز لافاق مستقبلية سواء من ناحية العوائق التي تمنع تقدمه في نسق منسجم مع الممارسات الابداعية الاخرى او من حيث مكونات الخطاب القصصي نفسه في فنية وجمالية سرده ولهذه الاسباب متجمعة كانت ذاكرة القصة التونسية متقطعة لغياب النقد - هذا الرجل المريض في مسيرتنا الثقافية واذا كان الشعر التونسي قد عايش هموما وتكتلات واتجاهات مختلفة اوصلته حد الرداءة فكان الاتفاق بين الجميع خلال الايام الشعرية التي انتظمت في جانفي 1983 بان يكون الابداع وحده «الخصم والحكم» فان أربعين قصاصا التقوا بدار الثقافة ابن خلدون من 8 الى 17 فيفري 1983 في الايام القصصية الثانية وفي غياب جماعة مجلة قصص ومجلة ثقافة التي كانت تصدرها دار ابن خلدون الثقافية التقوا على اختلاف سنهم وتجاربهم لقراءة نصوصهم وتدارس توجهات وعوائق الخطاب القصصي في حوار لم يذهب الاختلاف فيه بالمودة ولو انه لم يصل في معظمه الى مستوى النقد الجاد وانتهت الايام بندوة ختامية احتوت دراسة وحيده لقصاص شاب (مصباح بوحبيل) بعنوان الاتجاه الواقعي في الخطاب القصصي ومن خلال هذا السقف الكبير الذي امكن له ان يحتوي هذا التشكل الكبير لطروحات وتجارب مختلفة يمكن تقسيمها الى ما يلي في محاولة لرصد كل مراحل القصة التونسية.

١ - الواقعية الاولى - وتعتمد الجانب الاجتماعي في حركيته الجماعية مع حس اخلاقي تنحسر ردة الفعل الفردية من خلال المجموع لامن خلاله كفرد مؤثر في ما يجري في الواقع الاجتماعي (الفارسي مصطفى احمد الطويلي عبد الواحد براهم).

٢ - القصة التجريبية مع الفرد المأزوم والمعاصر رمزيا وذاتيا وهي نقلة من الاهتمام بالمجتمع الى تاكيد قوة الفرد والخروج على المعتاد في العلاقات الاجتماعية والتنازل عن الحس الاخلاقي في التعامل مع حركية المجموع وبالتجريب كان اهتمام القاص بالفرد كحالة نموذجية على حساب الهم الاجتماعي بتأثير اسباب منها: - تاثير الفكر العربي الميتافيزيقي - اسباب سياسية محلية (التعاضد) ادت الى الهروب الى الكتابات الذاتية والتراث والتي لاتعني غير اجادة صاحبها التعامل مع اللغة. - تفتت الحركة القومية العربية.

٣ - ونجد في هذا القياس رواد مرحلة الطليعة الادبية في الستينات واذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: سمير العيادي - المدني - محمود بالعيد - نافلة ذهب - عروسية نالوتي.

٣ - الواقعية الجديدة الممثلة في قصة السبعينات والتي هي امتداد طبيعي للواقعية الاولى وتطورا منطقيا لبعض كتابات رواد الطليعة (عروسية النالوتي - سمير العيادي - عمر بن سالم - نافلة ذهب وحسن نصر الذي ابدع في قصة الاصرار حول معركة بيروت ومن الجدد بو بكر العيادي - مصطفى التواتي - يوسف سلامة - حسونة المصباحي - بوراوي عجينة - هشام الدامرجي - الناصر التومي - مصباح بوحبيل والقصة السبعينية حاولت تجاوز الواقع ووضعت مؤثرات في طريق نقلة حادة وعميقة في مسيرة القصة وقاطعا مع التجريبية فخاطبت الفرد من خلال المجموع وقدمت المواقف الانسانية بوضوح وهي مواقف اجتماعية بالاساس وهي عودة الى الواقعية مضاف اليها الالتزام وعموما تنتمي هذه القصص الى تيار الواقعية الانتقادية وتستعمل مؤثرات القصة الفنية ضمن سياق متطور للسرد والاسلوب في الخطاب القصصي.

٤ - القصة الشابة وهي منبتة لاتنبع من القصة التونسية وليست امتداد الانتاج الجيلين السابقين وهي خليط غير متجانس بين الرمز المركز والواقعية البسيطة التي تتمحور حول البطل الفرد والقصة التجريدية في معظمها وابرز الاسماء الواعدة نجاة بوقرة، حياة وسدتي - نورة اليحياوي - المنجي الزيدي حبيبة الشاهد - الهادي المرابط - يوسف عبد العاطي - علي العزيزي وفي كلمة الاضافة لاتتحقق عن طريق القفز عن الارث القصصي بل عن طريق استيعاب هذا الارث والتوغل في اتجاهاته لفهم سبله والاضافة بتجاوزه في الخلق القصصي ورغم تباين الرؤى واختلاف التوجهات فان ما احتوته الايام القصصية من نصوص ولقاءات جعلها ناجحة كما خطط لها.

مصباح بوحبيل

رسالة المانيا الديمقراطية

نظرة ادب اقطار المغرب الى الغرب الرأسمالي

في رساله المانيا الديمقراطيه هده نتناول ثلاثة مواضيع

١ - مقالة نشرتها مجلة فن وادب الصادرة في المانيا الديمقراطية حول ماعكسه ادب اقطار المغرب العربي من نظرة على الحياة في الدول الرأسمالية الغربية.

٢ - وفاة الكاتبة الالمانية انا سيفيرس

٣ - مؤتمر الكتاب الالمان في المانيا الديمقراطية

والموضوع الاول مقالة بقلم س. بروشوجينا مترجمة من مجلة سوفيتيه وقد

تحدثت عن مؤلفات بعض من كتاب الجزائر والمغرب وتونس وماتتضمن من أراء لهم حول المجتمع الراسمالي في اوربا وامريكا كما يلي : -

في الاقطار العربية الثلاثة في شمالي افريقيا وهي الجزائر والمغرب وتونس التي كانت تعاني سيطرة الاستعمار الفرنسي لامد طويل نشأت الاداب الجديدة في الواقع قبيل نيل هذه البلدان استقلالها السياسي .

ومن المعروف انه اصبح مألوفاً في كثير من البلدان الافريقية استعمال لغة الدولة الاستعمارية السابقة في الادب ولا سيما في الفترة الاولى . وحتى في المغرب اثر وجود فرانسا الطويل الامد في تضييق الثقافات واللغات القومية في تلك البلدان علاوة على التأثير القوي الذي قامت تقاليد الفن الثقافي الفرنسي وافكاره الانسانية والاجتماعية الناقدة . ومن خلال ذلك جرى التحول الى احدى اللغات الغربية مستخدماً ادب اللغة الفرنسية في هذا القسم من افريقيا كما يتضح من تطورها دون ان يؤثر شيئاً في خصائص وملامح آداب هذه الاقطار التي تستحق ان تنعت بانها آداب قومية . ولايهمنا هنا فقدان التجانس الجمالي الشكلي بين هذه الآداب وآداب الغرب وانما نقصد الفوارق في المحتوى والجوهر الذي يعكس الواقع القومي في آدب اقطار المغرب العربي بعامة وتوجه كتاب شمالي افريقيا الى العالم الغربي يستلهمون من مادة وافرة لانعكاسات من نوع خاص. وهذا ما يتضح كلياً في الآداب المكتوبة باللغة الفرنسية في الجزائر والمغرب وتونس .

ان التنويع الفني الذي دخل فيه موضوع الغرب في اعمال مختلف كتاب المغرب، والتاثير الواضح الذي قام به ادب الغرب المعاصر فيها لايحولان دون معرفتنا المركز الواضح الذي مثله هؤلاء الكتاب في غضون ثلاثة عقود من السنوات رغم تبدل اجيال الكتاب، وهو مركز الانطلاق من نظرة اجتماعية ناقدة للمجتمع الرأسمالي الذي رأوا فيه «عالماً مشحوناً بشحناتٍ سلبية»

هذه السمة البارزة في الأدب الناطق باللغة الفرنسية في شمالي افريقيا تستند على عوامل ذاتية - على اصرار الكتاب الدين يستخدمون لغة اوربية ليغيروا موقفهم الداعي الى الابتعاد في أدبهم عن اللغة الفرنسية رغم ان تعلقهم بها مايزال قوياً - بصورة اقل منه على الضرورة الموضوعية المعترف بها بوضوح وهي ضرورة ازالة التأثير الاستعماري المفروض على هذه الشعوب سياسياً وفكرياً .

ان هذه النظرة الخاصة الى عالم الغرب والتطلع اليه، كما اتسمت به مؤلفات كتاب الجزائر والمغرب وتونس، يقررها التاريخ القومي نفسه والماضي الاستعماري الذي لم يمض عليه بعد وقت طويل، وخصائص التطور المستقل الحالي لهذه البلدان التي تساهم بمكتسبات المدنية الحديثة . لذلك كان وصف الغرب وعالم الشرق الذي اتسم بالتصاعد القومي بشكل قوي في العمل الفني الذي قام به كتاب المغرب عنصراً مثبتاً لتطور الوعي القومي المترابط بعضاً ببعض بشكل محكم .

ومهما كان يبدو ذلك متناقضاً فان التطرق الى وصف الغرب (لا على مستوى موضوعة متضادة شكلية وهي شرق - غرب وانما على مستوى طابع استعماري في اطار واقع برجوازي) عجل الى حد ما في معرفة سكان شمالي افريقيا لذاتهم تاريخياً واجتماعياً . فهم يرون باعينهم انهم يجابهون عالماً غريباً عليهم . وهذا مما ساعدهم في الوقت نفسه على ان يستنبطوا العبرة والدرس من تاريخ الغرب وواقعه الماضي لتقييم التغيرات الجارية تقيماً صحيحاً في بلدان المغرب (وطبعاً بمراعاة السمات العامة والخاصة في كل منها) وكذلك خدمة للتطور الضروري لمستقبل هذه البلدان . ان موضوع الغرب في دراسة اداب المستعمرات السابقة والبلدان غير المستقلة ذو اهمية كبيرة . والامر هناك يدور حول طرح مقارنة بين هذا العالم وذاك وانما يتناول مقاومة عالم غريب والتعبير عام الموافقة عليه وصياغة رفضه .

فمن الممكن التحدث في ادب بلدان المغرب عن اتجاه معين يعكس صوت الغرب من وجهات نظر تاريخية واجتماعية وسايكولوجية اجتماعية . ان الوجه الاستعماري للغرب كما تراه عيون المهاجرين من شمالي افريقيا والانسان في تيار المدنية الرأسمالية ومشكلة الصراع بين عالمين اثنين هي التركيبات الرئيسة لهذا الموضوع وقد برهنت على اهميتها من خلال تطور الادب الناطق باللغة الفرنسية بكامله .

واذ استطاع الكاتب التونسي البيرت ميمي (رواية اعمدة الملح ١٩٣٣) والجزائري محمد ديب (البيت الكبير ١٩٥٤) وكاتب ياسين «نجمة ١٩٥٧» والمغربي ادريس شرايبي Chraibi (ماضي بسيط ١٩٥٤) والمغربي وغيرهم ان يوضحوا في الخمسينات جوهر الوجود الاستعماري لفرانسا في بلدانهم والجانب الخلفي من امبراطوريتها والصراع الشديد ضد عالم المضطهدين (بكسر الهاء) المتسلطين على اولئك الذين سلبت حقوقهم في اراضيهم . فقد توجه الكاتب المغربي احمد كاتبي (رواية الذاكرة الموشومة ١٩٧٠) وطاهر بن جلون (حرودة ١٩٧٢) في الاعوام السبعينية الى معالجة تاريخ الشعب موضحين من جديد الوجه الحقيقي للمستعمرين وجوهر «رسالتهم المدنية» وهم اسوة بكتاب الخمسينات قاموا بالتحدث عن واقع الاستعمار .

ان ابطال رواياتهم هم «ابناء الاستعمار» الذي كابدوا اشد الفقر ولكنهم لم يتعودوا على الذل الذي جابههم كل يوم . ان عالم اولئك الذين سيطروا على وطنهم بالعنف كان غريباً عليهم منذ البداية (انه عالم شيد حسب قوانين اناس آخرين اناس استعمروني) كما عبر عن ذلك احمد كاتبي في روايته «ذاكرة موشومة» (واطفالهم عاشوا في اسلوب حياة مغاير) . ان النظام الحديدي للحياة «الجديدة» كان مفروضاً بالقوة على السكان الاصليين، هذا النظام الذي لم

يعتبرهم اناساً، لا اناساً ذوي قيمة كاملة وانما يراهم وحوشاً تقريباً غير قادرين على تقييم «نظام عقلي» شيدته اوربا في افريقيا. ان التمرد العفوي الذي سحق به الاطفال في رواية احمد كاتبي الساحات الخضراء في المتنزه الفرنسي في القسم الاوربي من المدينة (الذي كان يشبه معسكراً حربياً حصيناً حصين) كان تعبيراً عن الرفض الغريزي اللاواعي لذلك النظام الغريب الذي ادى بدوره تدريجياً الى تغريب شخصية المستعمر (بفتح الميم). وفصله عن ثقافته الاصلية. ان اولئك الذين اهتموا لا فقط باستعمار الارض وانما كذلك باستعمار الروح زعموا مؤكدين ان الاستعمار «اسمى صلاح». ففي الكتب التي فرضوا تدريسها للاطفال في شمالي افريقيا وردت ان «في افريقيا سابقاً كان يسود الخراب وحده» وقد كتب احمد كاتبي ان في كل صفحة من الكتب المدرسية تدحرجت الرؤوس المقطوعة للمسيطرين الذين حارب بعضهم بعضاً وقد تعاقبت السلالات يزيح بعضها بعضاً. واثارت خيول البدو المتجولين الغبار بحوافرها و (مرت الحقول... وقد اقلق الغرب هذا الاضطراب والفتنة فاضطر طبعاً للتدخل خدمه للصالح العام. فمرحىٰ بك ايها الاستعمار واحتفل الان ملفعاً بالعلم ذي الثلاثة الوان (الفرنسي) بعيد الميلاد المسيحي وانصب لك شجرة عيد ميلاد مزادنة بنثار الثلج»

والكاتب لم يبالغ هنا فالكتب التي تدرس في المدارس تقدم امثلة افظع من ذلك: فالاطفال الجزائريون والمغاربة والتونسيون كان عليهم ان يتعلموا مثلاً ان اجدادهم من الغاليين «الفرنسيين» وبهذا الاسلوب تم فك ارتباط الناس تدريجياً عن مصادر ماضيهم. وقد كتب احمد كاتبي بألم وغضب: «ان الاهداف الاستعمارية معروفة وهي المجابهة والتربية العسكرية وتمزيق المدن الى مناطق بشرية مختلفة وتحطيم ثقافة الشعوب المستعمرة. فاذا اكتشف هذا الشعب ان أرضه اصبحت غريبة فلابد ان يتيه ضائعاً في أرض تاريخه المحطمة»

غير ان الوعي المستيقظ للذين اصبحت ثقافة الغرب جزءاً منهم شاهد لا مجرد نواقص وتخلف العصور الوسطى في الشرق وانما كذلك تشويهات المدنية الغربية في المستعمرات. ففي الواقع الاستعماري لم يكشف شيء يتجاوب مع افكار الانسانيين الفرنسيين العظماء ومع الحرية والعدالة والمساواة «لقد كتب البيرت ميمي على سبيل المثال في احد ابحاثه» ان كل من تنكر منا للوجه الاوربي في المستعمرات لم يهتم باعلان انفصاله عن اوربا ابدا وانما اردنا فقط ان يعترف بحقوقنا، فما يؤلمنا اننا لم ندرك مبكراً ان مثل هذه الأمال كانت وهمية.» وليس البيرت وحده وانما كذلك ادريس شرايبي وكاتب ياسين ومولود فرعون ومولود معمري Mammeri وكثير من الكتاب الاخرين يوضحون في مؤلفاتهم ان آمال ابطالهم خابت واهدافهم اصبحت اكواماً من الاوهام المهشمة جراء الاصطدام بالواقع المرير. (احد ابطال رواية مولود معمري «نوم ذوي العدل» ١٩٥٣ يحرق جراء اليأس وخيبة الامل كتب المفكرين الفرنسيين الكبار موضحاً باحتدام غضب بحق سخطه على اولئك الذين جلبوا لشعوبهم اغلال عبودية جديدة. ان مثل هذا الصدام مع الغرب سمة جوهرية لفترة الاستعمار الفرنسي رغم ماورد في رواية احمد كاتبي» الذاكرة الموشومة من رأى أخر عن العالم الغربي اذ يوضح انفتاح باب جديد ايضاً «لابناء الاستعمار»، هذا الباب المؤدي الى مرحلة جديدة. فالرأي بان الحرب العالمية الثانية عند اقترابها من نهايتها جاءت بصدى لسواحل شمالي افريقيا وقد رأى الناس مرتزقة امريكية مطلقة العنان تتصرف وكأنها في بيتها مصرة على ان تجعل من مراكش مركز دعارة واسعاً، ان انطلاق العنان بشكل وحشي للعادات التي حملها جنود ماوراء المحيط الاطلسي ووحشيتهم وتعسفهم ضد العرب معاملين اياهم كما تعامل الحيوانات المتوحشة التي تزج في القفص هو ماشاهده المغاربة وبقي عالقاً كالوشم في الكاتب وبطله، راسخاً في وعي البطل كاحدى صور الغرب.

وبينما نرى في رواية كاتبي، اسوة بما في روايات كثير من اسلافه، ان الغرب يمارس الاستعمار الرهيب والعنصرية والظلم ضد شعب اخر فارضاً عليه نظاماً سياسياً واجتماعياً كما يحلو له فان هذا الغرب في رواية طاهر بن جلون «حرودة» يتضح في ضغط تكنيكي آلى جامد لاروح فيه يقصى عن ذاكرة الشعب وحياته تاريخ ثقافته بشكل متطرف. وقد اوضح المؤلف انه الى جانب بعض المحاسن التكنيكية والمعارف الجديدة التي جاءبها الغرب فقد زج باسلوب حياته التقليديه بشكل حاذق وبدهاء حياة ذلك الشعب في شبكة عالم رأس المال دون مراعاة لاية قيمة مغلغلا دون عناء خاص ذلك الشعب في اسلوب الحياة هذا مدمراً اياه من الداخل محطماً اياه تحطيماً عنيفاً. والمأساة ـ كما يتحدث بن جلون بابداع رائع ـ هي ان العالم القديم مهما كان ممزقاً وقاحلاً هو في وعي الشعب عالمه الخاص الذي اعتاد عليه حتى وان كان منذ امد بعيد بحاجة الى الغسل والتطهير. ولكن هذا العالم اصبح مستأصل الجذور، مدمراً ومسحوقاً وممسوحاً من وجه الارض اسوة بشجرة البلوط الضخمة العجوز التي نمت في وسط المدينة، في القسم العربي من المدينة، وشجرة البلوط هذه يجب ان تزاح اسوة بكامل حي المدينة الذي يجب ان يحول الى شارع جديد. ولكن الشجرة هذه تقاوم وتبقىٰ منتصبة بعناد ولذلك تنسف بالمتفجرات. وكما كتب بن جلون «مما تبقىٰ لنا خرائب المدينة القديمة وشرارات الغضب... ان القادمين الاجانب» كما يكتب بن جلون ناعتاً بذلك المستعمرين» لم يقوموا بتحسين الحياة وانما زادوا من الام الشعب سالبين حقه واختياره»

هذه الصورة عن الغرب كانت ولا شك نتيجة او بالاحرى ثمرة الخبرات التي جمعها الكاتب وابطاله عن الاستعمار. غير ان التعرف على الغرب يتم في مؤلفات كتاب اقطار المغرب العربي عن طريق البلدان الغربية نفسها ويعني

ذلك في وسط الواقع الاوربي والامريكي . فهناك تلقى كتاب شمالي افريقيا دراستهم ومعارفهم في الحياة باحثين عن اهداف مثلى مدفوعين بضرورة الحفاظ على وجودهم بالهجرة اليه .

وهناك حيث الأفارقة الشماليون جابهوا مباشرة حياة المجتمع الذي يزورونه من «تقدم» «وديمقراطية» «وحرية» وتذوقوا ثمرات «الجنة الرأسمالية» فقد شاهدوا لا فقط الظواهر من هذا النظام الاجتماعي وانما كذلك واقعه الذي استطاع ان يقوم باشكال الاستعباد والاضطهاد وضد الناس كما قام بذلك الاستعمار والعنصرية واستغلال العمل بالاجرة بلا رحمة . ان ملاحم وشعر ومقالات وروايات الجزائر ومراكش وتونس شاهد دائم على نتائج «اللقاءات مع الحرية»

ان من هاجروا بحثاً عن مثل عليا اصطدموا في الغرب في اثناء هذه اللقاءات بخيبة امل جعلتهم لايقطعون صلتهم بعالمهم الشرقي الذي يسميه الغرب راكداً ومتخلفاً يعيش في القرون الوسطى فقد رأوا التجسيد الحقيقي لمصطلحات «العدالة والحرية والمساواة»

في رواية «العقرب» يتحدث البرت ميمي عن مأساة تحطم الامال الذي مني به بطله في باريس حيث كان يفكر بالدراسة في «معبد الفكر» السوربون مستفيداً من العقل والصلاح السائدين فيه متصوراً بافكار حماسية ومدفوعا بقوة شبابه ان يحظى باجوبة على كل اسئلة الحياة التي تمس تكامل الانسانية . ان الانهاك بالعمل والرتابة اليومية في الندوات الدراسية والمحاضرات ، الشكلية التي يتضمن الاهتمام الرئيسي بها كيفية القول لامادة القول ولاسيما ان لا تلفظ كلمة الحرية . » وبانهيار اوهام البطل انتهت ايضاً اعوام الدراسة في باريس اسوة بما جاء في رواية احمد كاتبي ايضاً بقوله «ماذا تبقى اذن في الذاكرة من الاقامة في اوربا في دوامة السنوات الخمس المنصرمة؟ شذرات من المعارف وغبار التحليل النفسي والصوت الرتيب الذي يردده علماء اجتماع الموضة وراء الكاتدرائية . . . اني اصف ذلك الماضي زمناً يجب شطبه من الحياة»

وليس اقل من ذلك مرارة الدرس الذي تلقاه من الغرب بطل رواية غضب عارم . . ١٩٧٩ لمؤلفها التونسي مصطفى طليلي . فالشاب الصحافي العربي الذي اراد ان يشق طريق حياته في نيويورك وجد أن هذه المدينة رغم «الضجيج الجهنمي الصاخب فيها» «هوة صماء هائلة» . ورغم «الحماس المظلم» المهدد بالخطر«غربة لاوجه لها واهمال بارد» . فالجرائم والفساد والتمييز العنصري وحي الزنوج والغيتو الاسود والاصفر واحتقار سكان بورتوريكا والمكسيكيين والعرب ، كل ذلك هو ما تكشف به المدينة بالتدريج عن وجهها الكريه ووجه «بلد الحرية» الذي التصقت به امريكا في خيال البطل من قبل . فهذه الحرية تحولت الى حرية في الكذب والعنف وحرية «الحقد الاسود من قبل البيض» الى حرية عذاب الكائنات المشابهة لك التي قذفت مستنقع الحياة.

واقطع من هذا اللقاء مع الحرية» مايجرى لاولئك الباحثين عن عمل وعن قطعة خبز مهاجرين الى اوربا . ان موضوع الهجرة من قبل الافارقة الشماليين الى الغرب هو من اشد وابرز المواضيع في آداب اقطار المغرب العربي . فالكتاب يتحدثون بالم محض وغضب حول ظروف الحياة اللاانسانية التي يعانيها الجزائريون والمغاربة والتونسيون الذين يصيبهم نفس مصير الاخرين من رفاقهم بالالام من اتراك وبرتغاليين وافارقة وكأنهم اناس من درجة ثالثة ، يطوقهم تطويقاً فولاذياً الاستغلال الرأسمالي في وسط مدينة الغرب التكنيكية .

ان مولود فرعون وصف في روايته» عودة عامر او كاس الى الوطن» الفترة الاولى من هذه الهجرة في بداية القرن العشرين من قبل غرب شمال افريقيا بحثاً عن العمل موضحاً المصير المأساوي الذي تعرض له من وجدوا عملاً في المدن الكبرى الثرية - كما جاء في القصص - مدفوعين بتصديق ما كانوا يسمعونه تاركين اوطانهم «محطمين جميع الجسور من ورائهم» . وقد نجح الكاتب في رسم صورة لنهاية الباحثين عن سعادتهم تصويراً سايكولوجياً عميقاً واصفاً عودة المهاجرين المحرومين المنهوكة قواهم الى الوطن الى عالم قد نسوه تقريباً بحقائب فارغة ونفوس محطمة وايمان ضائع واحياناً «بلغة مفقودة» ولا سيما منهم من كانوا يحملون في وعيهم صوراً عن استحالة التعود على الحياة التي تركوها سابقاً بعد أن «سحقت وهشمت جذورهم» . فبعد أن كابد هؤلاء الناس مشقات الحياة في الغربة اصبحوا غرباء بين ذويهم . وكان ذلك افظع من الخوف» الذي كانوا يشعرون به في الغربة والمنفى عندما كانوا كل يوم «يرون الموت قائماً امام عيونهم» انه الخوف من الفاقة التي لا امل فيها، من الطرد، من الامراض، الخوف من ان يقتلهم العنصريون في الزوايا المظلمة من احياء البؤساء التي يقطنها المهاجرون ، الخوف من الحوادث القاتلة في المناجم والمصانع حيث يشتغل العرب والسود في اشد واخطر الاعمال»

ان الكاتب المغربي ادريس شرايبي واصل في روايته «التيوس» قصة زميله الجزائري بنفس الاسلوب الصورة الفظيعة المخيفة عن حياة «التيوس» كما يطلق ذلك التعبير بفرنسا - على المهاجرين العرب . وقد وصف كيفية تحويل الانسان بالتدريج الى كائن تسلب منه كل الحقوق ومقومات الحياة وحتى الارض التي يستطيع الوقوف عليها دون خوف من السقوط» ان رواية ادريس شريبي صدرت في اثناء احتدام الثورة الجزائرية ١٩٥٤ - ١٩٦٢ وفيها شكوى صارخة مدوية ضد جرائم الاستعمار وضد النظام الاجتماعي الذي يسمح به العنصريون لانفسهم «النظر من قمة الاخلاق المسيحية باحتقار الى (التيوس) المسجونة وسط الاقفاص الحديدية التي علقت عليها لافتة تحمل عبارة «عربي اصيل»

لقد اسرع بعض النقاد الفرنسيين في حينه للايضاح ان ادريس شرايبي اسوة بكتاب عرب أخرين، بين ان ابناء وطنه لم يستطيعوا التكيف مع المدنية الاوربية التي لاتـوافقهم. ولكن شرايبي اوضح كذلـك اسوة بكتـاب مغاربـة آخرين المـواطن التي كان هؤلاء «التيـوس» يعـانـون منهـا لابسبب عدم قـدرتهم على التكيف وانما جراء الكيفيـة المفـروضـة عليهم للتكيف على مالا يمكن التكيف عليـه، ولا بسبب عدم توافق العـالمـين والثقافتين بين الشرق والغرب وانما جراء الصدمة الاجتماعية السياسة».

في الاعوام السبعينية والثمانينية تحتم على كتاب بلدان المغرب ان يتطرقوا من جديـد الى هذه المشكلة. ان الـوضع في الواقع لم يتغير فحوالي مليون مهاجر من شمالي افريقيا يعيشون في اوربا.

ان طاهر بن جلون يوضح من جديد في مؤلفاته «اناس في الاكفان» ١٩٧١ و «السجن الانفـرادي» ١٩٧٦ و «العـزلـة العميقـة» و «على امـواج الـذكـريات» ١٩٨٠ اضطـرار ابنـاء وطنـه وغـيرهم من الافـارقة للذهاب الى فرنسا بحثاً عن العمـل محلاً تغـريبهم السـايكـولوجي والاجتماعي وحنينهم الذي لا ينضب الى الـوطن، هذا الحنـين الـذي يحرق النفس بألم لايطـاق» و «يفـترس الجسم» كما اوضـح الحـواجـز التي يقيمهـا العنصـريـون بحيث تنهـك قواهم على هامش المجتمـع. ان هذه الصـور تتـلاحم في مؤلفـات بن جلون مكـونـة «ألماً واحداً» لاولئـك الـذين تذوقـوا طعم «الجنة الرأسمالية» وشعروا بلعنات المدنيه الاوربية كلياً واقتنعوا بانفسهم من الشقة الفاصلة بين الحلم والواقع.

ان مأسـاة فقـدان الأمـل من الخـروج من مأزق العـالم الذي تقبل الاستعباد الاستعماري وما يزال حاكملاً اثار هذا الاستعباد، متحولاً الى عالم عبودية اخرى تتحطم بها شخصية الانسان وتتم بها كل يوم بشكل منظم «اذابة روح» الانسان الـذي جرد من كل آمـاله هو ماتتضمنه مؤلفات الكاتب المغربي محمد خير الدين وهي «سـارق القبـور» ١٩٧٣ «ورائحـه حريق» ١٩٧٦ و«طـوبـوغـرافية مثالية لعـدوان نمـوذجي» ١٩٧٥. ان محمـد خير الـدين الـذي وصف ظروف حيـاة الافـارقـة الشماليين في اوربا بانها «عنف دائم يمارس ضد الشعب» رسم الصورة الفظيعة لذلك العالم الذي استطاع ان يطرد الانسان من دائرة الناس وحوله الى كائن حيـواني. واحـد شخـوص روايته «ضربة الشمس» للكاتب رشيد بوجدره يتذكر الماضي في المستشفى مستعيناً بالرسوم في دفتر ملاحظات وقد نسي لغته الام ولكنـه كذلـك لم يتكلم الفـرنسيـة بصورة جيدة: «انه يجيب في اثناء رسمه المدن السـوداء المغطـاة بالسخام، التي تساقط عليها المطر... لقد رسم مصانع واقبية تحت الارض يتلمسهـا النـاس خوف القصـر... كانت هذه كائنات تعيسه مثله مضطهدة، محتقرة، ذليلة، فقدت في النهاية عقلها»

ان رشيـد بوجـدره يتطـرق كذلـك في روايتـه «طـوبـوغـرافية مثالية» الى موضـوع هجـرة الجـزائريين ولكنه يرسمها بقوة فنية غير مألوفة وبصورة مطابقة للواقـع جاعـلاً منهـا رمـزاً للنظـام المرعب الفظيع الذي يعتصر الانسان باطواق فولاذية ضاغطاً عليه بعنف في «متاهة تحت الارض لا مخرج منها» منتهياً به الى الموت.

لقد رسم بوجدره صورة جهنمية لميترو باريس الذي استخدمه فلاح فقير من الجـزائـر، جاعـلاً منه مايشابه صورة للعالم الذي يتحرك به الناس ذهاباً واياباً في ضجيـج حديـدي عالمي وفي كهف من الفـوارق والـلامبالاة». فالناس مثل هذا الفـلاح غير المتعلم الـذي جاء باحثـاً عن حظـه في هذا البلد العـالي التطـور يتعـرضـون كل يوم وفي كل لحظـة الى «عـدوان» هذه المـدنيـة التي يتكـون اكبر اخطـارهـا وافظع قواها من انها جعلت الناس لا يستطيعون التفكير والاحساس بعبئها وضغطها عليهم ولا يشعرون كيف تعتصر ارواحهم وتزهقها. فقد تحولوا انفسهم الى مايشبه الاجهزة الاوتوماتيكية لهضم بضائع المجتمع الاستهلاكي.

وفي روايـة «استجـواب في القـريـة» ١٩٨١ يقدم ادريس شرايبي ايضاً بديلاً شرقيـاً لحيـاة المـدنيـة الغـربيـة، وهو بديل «التطور السريع» لشخصية المستعمر «بفتح الميم» السابق تحت تأثير الغرب. فها هنا شخص موظف الشرطة الغريب الشكـل الـذي اتخـذ في ممارسـة وظيفتـه في فرانسة وامريكا المظاهر الخارجية من الثقـافـة العصرية، واصبح يتكلم برطانة مضحكة خليطة من العربية والفرنسية والانجليـزيـة. وقد استحوذت عليه كراهية متزايدة «لابناء الوطن المتخلفين» ولم يعـرف سوى المـال والتقـدم في الـوظيفـة. وهذا الشخص مثال براق «للهجين» البغيض الذي تكون من غرس البرعم الكريه المنحدر من المدنية الغربية في تربة عربية. وفي روايات شرايبي جسدت «امبراطورية الكذب والرتابة الميكانيكية» من مختلف الجـوانب ووصفت «صـورة بارزة للنظـام الاجتماعي» حيث «يبنى في الانسـان بصـورة مخططـة ومحنكة مجمع من الصفات يستلب شخصيته محولاً اياه الى كتلة» (روايـة الكتلة ١٩٦١). في احـدى المقـابـلات بين ادريس شرايبي: يمكن ان يقال لي بان هذه كلها مشكلة اوربية» ولكن»: «الا تواجهها وتقلقنا نحن سكـان العـالم الثالث هذه الاشكال من النظام الاجتماعي» وفي هذه الجملة تبرز هموم جميع الافارقة الشماليين ازاء مشكلة الوقوف ازاء الغرب لا انطلاقاً من مسألة التوافق أو عدم التوافق بين الشرق والغرب وانما من مسألة اختيار الطريق والعثور على الامكانة والضرورة للاستفادة من مكاسب الغرب ورفض كثير من اشكـال نظـامـه الاجتماعي والسيـاسي غير المقبـولة في الوقت نفسه. ومثل هذا الرأي حول المشكلة هو ماتفرضه ولاشك معرفة المشاكل الداخلية لبلدان المغرب العـربي والاهتـمام بمسـألـة التحـول الاجتماعي والسياسي والفكري للمجتمع السائر في طريق التطور والرغبة في تقدم هذه البلدان والشعوب باسرع مايمكن وتعزيز استقلالها.

لعـل المسـاوىء التي ارتبطت بذلـك العـالم المفعم بالامـل في المسـاهمة في المكتسبـات الكـبرى التي جاء بها العقل الانساني قد نظر اليها بشكل حاد وفظ. فهناك بالذات حيث لم يسد ليل العبودية الاستعمارية الممتد قروناً طوالاً، وحيث لم يسنـد التطـور الاجتـماعي والثقـافي بشكل مصطنع، كان الانسان قد وضع في سلاسل عبودية اخرى واصبح وسط حمأة خرافة جديدة وجهل جديد وفقر عقلي لا حد له. وهـذا كله طبعـاً لايعني ان هنـاك في مؤلفـات الكتـاب المغاربة رفضاً عشـوائياً للغـرب. فكتاب اقطار المغرب العربي يكشفون بصورة واضحة تماماً ويـرفضـون كل مواطن «الشـر» من فقـدان الثقـافـة والتغـريـب والاضطهـاد والاستغـلال والفسـاد والاستعمار بشكليه القديم والحديث وما يرتبط به من تمييز عنصـري وانتهـازيـة. وهم يقارنون بين العناصر المرفوضة التي يتسم بها الغرب وبـين المحـاسن المقبـولة مقيمين توازنا بينها دون ان يسمحوا بالتخلي عن المراكز القـوميـة والسقـوط الى تمرد فوضـوي وسلبية شاملة بحجة الأخذ بالثأر من ذلك العالم الذي يتحمل ذنب الاساءة والتعاسة المرتكبة ضد عالم الشرق.

ولعله ليس من الصدفة ان يبحث طاهر بن جلون باصرار في مجموعته الشعرية «على امواج الذكريات» ١٩٨٠ عن صورة اخرى للغرب ويفكر في لقـاءاتـه مع اولئـك النـاس الـجديرين بالملاحظة والذين يربطه واياهم المصير في الغـربـة، اولئـك النـاس الـذين يقـدمون، دون خوف ودون ارتياب، انفسهم للنضال من اجل سعادة الشعوب ومساعدة «المضطهدين البائسين في الارض». فقـد رأى الشـاعـر في هؤلاء النـاس صورة الاجيـال القـادمة التي يوحدها الحب للحرية والتضحية من اجل الصالح العام.

ولعله كذلك ليس من الصدفة ان تصور رواية رشيد بوجدره «رابح الكأس» ١٩٨١ فرنسـا سـاحـة واسعة للاحداث الدرامية وموقفاً يتواصل به النضال زمنياً ومكانياً من اجل مصير الشعب الجزائري واستقلاله.

ان الطلقـة التي دوت في الملعب الـريـاضي اثنـاء لعبة كرة القدم وسببت قتل خائن آخـر تتضمن في الـروايـة تعبـيراً رمزيـاً. فهي لا تتحول ببساطة الى صدى للثورة الجزائرية التي شملت المنطقة وامتدت الى السـاحل الاخر من البحر وانما الى دوي صاخب في وعي جميع الذين ارادو ان يفهموا ان الشعب لايقهر وانما هو «الـرابـح الـوحيـد الدائم للكأس». هذه الطلقة النارية كانت تذكاراً بان النـاس يريقون الدماء ويضحون بحياتهم ثمناً لكسب «السباق التاريخي» ضد الظلم في معـركـة المصـير من اجـل الحـريـة. وفي هذه «اللعبة الختامية» يشترك الجميع فلا يبقى هناك متفرجون وانما كلهم يساهمون.

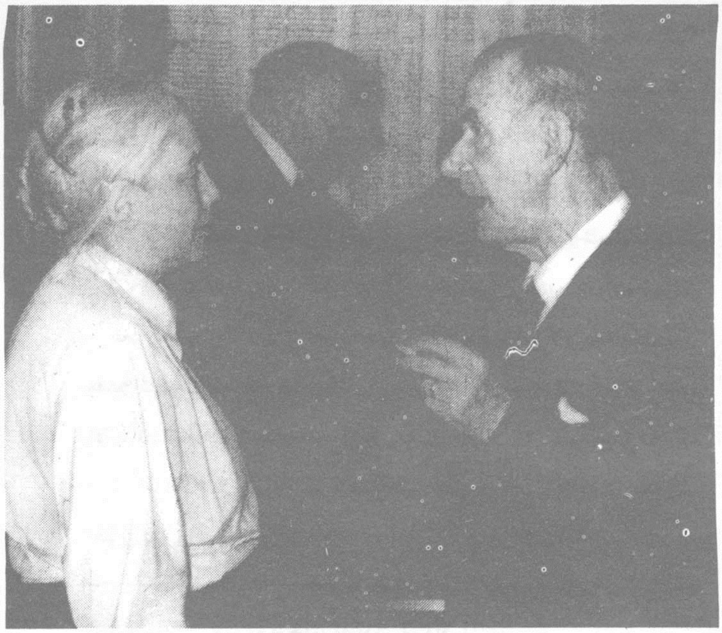
وهـذا هو السبب في ان كتـاب بلدان المغـرب اختـاروا مشكلة «الصـدام بين عالمـين» (ومثـال على ذلـك مولود فرعون في «المذكرات» ١٩٦٨ ونبيل فارس في كتابيه «مسافر من الغرب» ١٩٧١و «حقل الزيتون» ١٩٧٢ وغيرهم منطلقين من مبدأ «عدم جواز فصل الشعوب بحدود الحقد» فهذه الحواجز تنتصب عندما تنشأ اسبـاب سيـاسيـة واجتماعية تؤدي بالناس الى حرب وابادة متقابلة. لذلك يكرر مولـود معمـري احد مؤسسي الادب الجزائري مجدداً ومؤكداً فكرة ان اهم قضية في العـالم هي لا مجرد المحـافظـة على السـلام وانما ازالة امكانة وقوع حروب بين الشعـوب واستئصـال الجهـود الرامية الى اخضاع تاريخ ومصير شعب ما لارادة شعب آخر. وقد جاء بهذه الفكرة في مسرحيته «وجبة الغذاء» ١٩٧٣.

لعل الماضي الاستعماري يجعل الكتاب قلقين على مصير لا فقط شعبهم وانما مصير الشعوب باسرها. وهذا مايعزز رغبتهم في العثور على شكل جديد لوجود الانسـانيـة بحيث لا يبـدو الفاصل بين الشرق والغرب الامرسوماً على الخارطة فقط. اما الكرة الارضية نفسها فتبقى مصونة دائماً من خطر الفناء بسبب هاجس جنوني يعتري شخصاً ما.

وفاة الكاتبة الالمانية

انا سيغيرس

توفيت في اول حزيران ١٩٨٣ الكاتبة الالمانية الشهيرة انا سيغيرس عن عمر بلغ ٨٢ سنة وقد جرى تشييع جثمانها في برلين عاصمة المانيا الديمقراطية تشييعاً جمـاهـيريـاً مهيبـاً وقـد حضـر عدد من الشخصيـات العلميـة والادبيـة من المانيا الـديمقـراطيـة والـدول الاشتراكية كما حضره رئيس مجلس بلدية (عمدة) مدينة مايتنس في المـانيـا الغربية لأن الكاتبة المذكورة من مواليد هذه المدنية وقد منحتها الادارة فيهـا سمـة اوحق مواطنـة شرف فيها. اسم انا سيفيرس الحقيقي هو نيلي رايلينـج وقـد ولـدت في مدينـة مايتنس في ١٩ نوفمر ١٩٠٠ وهي ابنة تاجر تحف اثرية وخبير بالامور الفنية. فنشأت بذلك برعاية جيدة في بيئة برجوازية ودرست منـذ ١٩١٩ في كولـونيا وهايد يلبيرغ علم اللغات والتاريخ وتاريخ الفن والعلوم الصينيـة واطـروحتهـا للدكتـوراه كانت عن الرسام ريمبر انت وقد اهتمت بفن وحياة الفنان الغرافيكي الهولندي سيغيرس Segher فاستعارت اسمه لنفسها وقد بدأت منـذ ١٩٢٨ حيـاتهـا الادبيـة كاتبـة روايات وقصص واول قصة لها كتبتها آنـذاك ونـالـت بها شهـرة هي «انتفـاضة صيادي سانت بارباراً» وانتمت في ذلك العام الى الحزب الشيوعي الالماني واصبحت منذ ١٩٢٩ عضواً في اتحاد الكتاب الثـوريـين البـر ولتـاريـن. وروايتها «الرفاق» تعكس ترابط الرفاق الحزبيين مع حزبهم وقـد الفتهـا في ١٩٣٢ وفي ١٩٣٠ ساهمت في مؤتمـر الكتـاب الثـوريـين البر ولتارين في خاركوف وقد تأثرت بالادب الروسي وكتبت عن دوستويفسكي وتـولستـوي وكونسفاتين فوين وفي ١٩٣٣ بعد ان اعتقلها النازيون لفترة قصيرة استطـاعت الفـرار من المـانيا النازية الى فرانسة عن طريق سويسرا وقد ساهمت



باصدار مجلة «اوراق المانية جديدة في براغ ضد الحكم الغازي ومؤلفاتها مشحونة بالكتابة ضد الفاشية ومن اجل الاشتركية. وفي ١٩٣٥ ساهمت باول مؤتمر عالمي للكتاب للدفاع عن الثقافة، هذا المؤتمر الذي نظمه مشاهير الكتاب مثل رومان رولان وماكسيم غوركي كما ساهمت في المؤتمر الثاني الذي عقد في مدريد ١٩٣٧. وسكنت المكسيك مع عدد من الكتاب الالمان الذين هاجروا من الارهاب النازي وبتأسيس المانيا الديقراطية بعد الحرب العالمية الثانية اختارت السكن والعيش في برلين عاصمة المانيا الديقراطية وهي متزوجة من بروفسور مجري ولها عدة ابناء. وكانت ورئيسة لاتحاد الكتاب الالمان

مؤلفاتها: انتفاضة صيادي الاسماك في سانت باربار، الرفاق، الطريق في فبراير، اساطير جميلة عن اللص فوينوك، النجاة، محاكمة جان دارك، اساطير آرتيمس، السقف، الصليب السابع، ترانسيت، انتفاضة الفتيات الميثات، زفاق هايتي، الاموات يظلون شباباً، قصص عن السلام، يسانفا، ابنة الموفدين، الرجل واسمه، سلام العالم، القرار، قصص كاريبية، حول تولستوي وحول دروستويفسكي، قوة الضعفاء، الازرق الحقيقي، الثقة، لقاءات عجيبة، الاعتقاد بما هو ارضي، العبور، العصر الحجري، عودة اللقاء، ثلاث نساء من هايتي.

مؤتمر الكتاب في المانيا الديقراطية

في الفترة من ٢٩ ايار حتى ٣ حزيران ١٩٨٣ عقد مؤتمر عام لاتحاد الكتاب الالمان وقد حضره ضيوف من مختلف الدول وقد جرى في ختامه انتخاب مجلس الاتحاد واعيد انتخاب رئيسه الكاتب هيرمان كانت.

ان جميع الخطب والمناقشات التي القيت في هذه المؤتمر كانت تدور حول مهمة رئيسية عالمية آنية وهي مشكلة الصراع بين السلام والحرب وفية شجب الكتاب بمواقف الدول الامبريالية ولاسيما الولايات المتحدة الامريكية الرامية الى مواصلة التسلح ونصب الصواريخ الذرية في اوربا الغربية واعلن الكتاب تضامنهم مع سياسة دولتهم الاشتراكية ومواقف الدول الاشتراكية داعين الى الدفاع عن السلام ودرء خطر الحرب المهدد للبشرية بالفناء.

ان مشكلة المحافظة على السلام أمر عالمي مهم لجميع الانسانية خاصة وان الكتاب بمواقفهم السلمية هذه يشعرون بمسؤوليتهم ازاء هذه القضية الحيوية الأنية ولكن مؤتمر الكتاب الالمان لم يبحث بصورة محددة قضايا الادب العامة ومشاكل الادب والشعر واتجاهاتها وما يدور حولها من شتى الامور وانما تضمنت خطب الكتاب رضاهم وارتياحهم عن انجازات الادب والادباء فيما كتبوه لحد الأن من اجل السلم والاشتراكية ونصرة سياسة ومكاسب دولتهم الاشتراكية والحزب الاشتراكي الالماني الموحد في مختلف مجالات التطور ومنها محاولات الثقافة بصورة عامة.

مرتضى الشيخ حسين

رسالة فينا

كاتب سويسري ومخرج مصري على المسرح النمساوي

تعرض حالياً مسرحية «نيبال» في فيينا حيث تنتقل على ثلاث مسارح (مسرح بيت الفنانين، مسرح الكواليس وصالة متحف القرن العشرين) والمسرحية من تأليف الكاتب السويسري «أورس فيدمر» الذي ولد وتربى في مدينة «بازل» كما أكمل دراسته الجامعية في باريس وحصل على الدكتوراه في الأدب الألماني في الفتره مابين عام ١٩٤٥ حتى عام ١٩٤٨ ورغم ان المؤلف لم يتعد بعد الخامسة والأربعين من عمره - مواليد ١٩٣٨ - إلا أن له مايقرب من الخمسة عشر عملاً من المؤلفات الأدبية والمسرحية أهمها:

الويس ١٩٦٨، المألوف والرغبة ١٩٧٢، رحلة البحث ١٩٧٤ الرجال الصفر ١٩٧٦، نيبال ١٩٧٧، يد وقدم ١٩٧٨ قصص شكسبيرية ١٩٨٠، ليلة حب ١٩٨٢ . . . الخ.

ومسرحية نيبال التي تعرض حالياً على مسارح فيينا من اخراج أحمد حموده الذي غادر مصر الى فيينا في عام ١٩٧٠ حيث التحق بأكاديمية الفنون قسم الديكور المسرحي وتخرج منه في عام ١٩٧٥، وقبل تخرجه من الأكاديمية بعام أنضم لفرقة مسرح بيت الفنانين التي يديرها فنياً «كوني هاينز ماير» أحد الذين

درسوا الأخراج المسرحي على يد برتولت بريشت في أخريات حياته ببرلين الشرقية وقد قام أحمد حموده بعمل ديكور عشر مسرحيات للفرقة - تقريباً - ويشغل حالياً منصب مدير الفنيين بالمسرح، وبجانب عمله هذا كون فرقة حديثة في بداية هذا العام - ١٩٨٣ - وكانت باكوره أعمال الفرقة مسرحية «نيبال» من أخراجه.

ومسرحية نيبال التي كتبها فيدمر في عام ١٩٧٧ انما هي أعادة صياغة لمسرحية صمويل بيكت «في أنتظار جودو» التي كتبت في عام ١٩٤٨، أي بعد تسع وعشرون عاماً من كتابتها. ولقد تم أعداد مسرحية نيبال بالعاميه الفيناوية، فلقد كتبها فيدمر بالعامية السويسرية وقدمت على مسارح المانيا بالعامية الألمانيه وقد تم تحويل النص للعاميه الفيناويه لتقريبها لفكر المتفرج النمساوي.

ويبدأ نص نيبال بوصول متشردين «هانز وهاينز» الى مكان ما وكان هذا المكان بالصدفة هو المسرح، ولكن يعطي هذا أحساساً بدرجه ما بأنه مكان خارج الحدود العمرانيه أو بأنه اللامكان، ان هانز وهاينز يعانون الخوف والضجر، وتنتابهم حالات عدائيه يحلمون ويتخيلون بعالم أفضل وفي نهاية المطاف يودون الرحيل الى نيبال حيث بكارة الطبيعة وبكارة البشر ايضاً . . . ولكن لايتحقق الحلم حيث يموت أحدهم ويرحل الآخر الى اللامكان وهو يعلم أنه يعيد الكرة ولن يصل الى شئ. أن وصول هانز وهاينز في هذه المسرحية الى اللامكان. انما يذكرنا بوصول المتشردين فلاديمير واستراجون في مسرحية بيكت **«في انتظار جودو»** الى مكان غير محدد حيث ينتظران جودو على اعتقاد منهما أنه قد ضرب لهما ميعاداً في مكان وزمان غير محددين وفي النهاية لايأتي جودو. . ويقول فلاديمير في انتظار جودو «في هذا المكان وفي هذه اللحظة من الزمان تتمثل البشرية كلها فينا سواء رضينا أم لم نرض». . وهو يعني بهذا ان أزمتهم ليست أزمة فردية وانما هي ازمة الوجود أزمة البشرية بكاملها، تماماً كما يكتشف هاينز في مسرحية نيبال انه وصديقه هانزليسا الوحيدين المسجونين في هذا المكان الغير محدد الأبعاد، ان هناك آخروين ثم يشير الى الجمهور ويعني بهذا ايضاً أن أزمتهم هي أزمة عامة كما كان يعني فلاديمير في انتظار جودو.

ونيبال مثل جودو رمز للخلاص الذي تنتظره البشرية ولكنه رمز لايتحقق، فلا يصل هانز وهاينز الى نيبال كما لايأتي جودو حيث تظل البشرية في معاناتها الأبدية تنتظر مخلص لن يأتي وهي النظره العدمية التي تبناها كتاب العبث.

ان حلم هانز وهاينز لايتحقق، لأنه لايوجد مايسمى بالحقيقه، فالحقيقة كما يقول المؤلف في كتابه Das Normale und die Sehnsucht - أي - المألوف والرغبة - هي كالصابونه المبلله التي لايمكن للمرء ان يمسك بها حيث لايوجد مقياس ثابت للحقيقه. . وحلم هانز وهاينز بنيبال انما هو حلم بالبكاره والطهر سواء في الطبيعة أو في الأنسان، وكما يقول فيدمر في كتابه die gellen Manner - أي الرجل الصفر - **(على سلسلة جبال في نيبال يوجد فلا حون لايعرفون شيئاً عن أضمحلال الانسانية، أن لديهم زراعتهم منذ آلاف السنين، أنهم ينجبون الأطفال ويموتون وأطفالهم ينجبون أطفالاً ويموتون ايضاً لم يعثر رجل أو أمرأه أو حتى طفل على فكرة أن يصعد فوق الجبال العالية البيضاء على المستوى غير المعروف).**



وربما يعني فيدمر بهذا حياة المجتمع البسيطه التي تخلو من التعقيدات التكنولوجية ومن الطبقات المستغله والمسيطره والتي تسعى الى مزيد من الاستغلال والسيطره والتحكم في عالم تحل فيه المادة والتكنولوجيا محل المشاعر الأنسانيه البكر. . أنه حلم انسان أجهدته التكنولوجيا بمخترعاتها المعقدة وأجهده الاستغلال حيث يتوق الى الشطآن الأنسانية فوق سلاسل نيبال الجبلية، وربما هذا ماأراد ان يقوله فيدمر في مسرحيته نيبال ان هانز وهاينز يعانيان الوحدة والغربة، فقد فقدا الأتصال مرة ثانية لذا يملى هاينز صديقه هانز خطاب يكتبه لفتاة غير معروفة، فتاة تقبل ان تعيد هذا الأتصال معهم مرة ثانية، ولكن لايحدث ان تأتي هذه الفتاة حيث يظلان في وحدة باردة وغربة قاسية.

ولايوجد في النصين مايسمى بالحدث بمعناه التقليدي، فالحدث لايتطور كما أن خبرات الشخصية الدرامية لاتنمو بالمعنى الدقيق لكلمة التطور حيث يحدث نمو تراكمي بسيط لاكيفي في شخصية هانز حينما يخرج في نهاية الفصل الأول ليعود في بداية الفصل الثاني وقد أكتسب بعض الخبرات من خلال أختلاطه بالبشر ومشاكلهم، خبرات جعلته يغير من وجهة نظره ويفكر بطريقة عملية بعض الشئ - رغم أن هذا النمو التراكمي في الشخصية لم يكن نتاج تصعيد للفعل الدرامي على الخشبه - فيدعو الى التغيير والتمرد ولكن بشكل رومانسي حيث لم يستند تمرده على رؤ ية صحيحة للواقع وهذا ماجعله ينتهي بشكل بائس ويائس في نهاية الفصل الثاني حيث يدرك انه سيعيد الكره ولن يصل الى نيبال حلمه.

لقد قدم المخرج عرضاً مسرحياً تتخلله سلسلة من الايقاعات المحكمة خاصة في الفصل الأول، ولم يستخدم موسيقى بالمعنى التقليدي لهذه الكلمة،

ولكنه كان يستخدم مؤثراً صوتياً يشكل خلفية الحدث، وأرتفاع هذا المؤثر وأنخفاضه إنما هو إرتفاع وأنخفاض مرتبط بالحدث في ضفيرة عفوية فهو يشكل الخلفية الدراميه كما أنه يطارد المتشردين ويوقفهم عن عملية التفكير - بأرتفاعه المخيف - حينما يبدأون عملية التفكير، ويشير هذا الصوت الى الضغوط بكل أشكالها المتافيزيقية والمادية التي تطارد الأنسان وتجهض أحلامه وحريته في التفكير.

ولايوجد في هذا العرض مايسمى بالديكور المسرحي فالمسرحية تعرض على ثلاث خشبات ويختلف العرض من مكان لآخر، حيث لايوجد ديكور ولاأكسسوار فقط يستخدم الممثلون الأشياء الموجوده على المسرح بمحض الصدفه، فمثلاً في قاعة متحف القرن العشرين وجد الممثلون على خشبة المسرح بيانو صدفه فأستخدموه بالعزف عليه - في توظيف موضوعي للنص - بينما على خشبات المسارح الأخرى لم يكن يوجد بيانو ولذا كانو يستخدمون أفواههم في استخراج نغمات موسيقية بينما في مسرح بيت الفنانين تمثل مسرحية نيبال على ديكور مسرحية لأسخيلوس كانت تعرض قبل مسرحية نيبال حيث الديكور المكون من بوابة قصر وساحة كبيرة وعواميد على الجوانب وبوابات وسلالم. وهكذا لم يكن هناك ديكور أو اكسسوار مخصص للمسرحية وذلك لكي يتم خلق الطبيعة داخل الممثل، فهو يدخل الى خشبة المسرح ولايعرف ماعليها وربما يغير المخرج من مكان قطع الديكور أو الأكسسوار الموجوده على خشبة المسرح بمحض الصدفة كل يوم وذلك حتى لايدخل الممثل المسرح ولديه تصور كامل عن المكان الذي سيمثل عليه وعليه حينئذ ان يوائم حركته وأداءه بشكل طبيعي وتلقائي ومن هناك يمكن ان نقول ان المخرج لم يحدد حركة الممثلين على المسرح بالشكل التقليدي وإنما الذي يحدد الحركة نفسها هم الممثلون أنفسهم فعلى مدى ثلاثة اشهر كان الممثلون يقومون بعمل بروفات للنص - وكان يشترك جميع أفراد الفرقة بما فيهم العمال والفنيون في هذه البروفات - وكان كل يوم يختلف عن الآخر، وأثناء البروفات كانت تناقش الحركة بعد القيام بها وكان على المخرج أن يحكم الأطار العام من خلال شروحات ومناقشات قد تستمر طوال الليل، ان دور المخرج يتعدى عملية الأخراج التقليدية الى ربط عملية الأرتجال المدروسه والتي تتم مستنده الى النص خلال تمارين خاصة بالممثل وتنظير مسرحي يشترك فيه الجميع . . . وبذا تختلف مفردات العرض المسرحي كل يوم من حركة وأداء، وايقاع فالعرض المسرحي هنا لايسير طبقاً للمواصفات التقليدية من تصور وتحديد مسبق للحركة وللايقاع ولعناصر الديكور والأكسسوار المستخدمه وانما تتغير هذه المفردات المسرحية كل يوم حسب الطبيعه التلقائيه للممثلين وحسب الجو العام وأن كان يحكمهم أطار عام وهو النص وبعض المواقف الأساسيه في الحركة التي رسمها المخرج سلفاً وهي مواقف أساسيه تدخل في تشكيل الهيكل المعماري للنص المعروض.

ولم يكن الوصول الى هذا الشكل سهلاً فقد استغرق التدريب ثلاثة شهور للوصول الى الطبيعه في الأداء من خلال عمل تدريبات مختلفة في الأداء وفي تحرير جسد الممثل من التوترات العضليه والنفسيه وفي التركيز والأنتباه والاسترخاء. . . الخ وهي تدريبات ليست مبتكره وإنما هي اعادة تدريبات لمناهج في التمثيل قد تم التنظير لها من قبل كمناهج ستانسلافسكي وأليا كازان وجروتوفسكي الخ ولكن الهدف الأساسي هنا هو توظيفها في الوصول الى الطبيعة في الأداء وربما يكن هذا رده - بشكل ما - الى طريقة أندريه أنطوان في الطبيعية.

انها طريقة في البحث عن شكل جديد عبر خبرات المسرح الماضية وهي طريقة لم تتحدد أبعادها بعد ولايمكن للمرء ان يطلق عليها حكماً أو يقننها فالطريق مايزال مفتوحاً لمزيد من التجارب حتى ترسي دعائم التجربة على رصيد مسرحي.

أحمد سخسوخ

النشاط الثقافي

بتوجيه من الرئيس القائد صدام حسين:



مسابقة (عروس مندلي) القصصية

حديث السيد الرئيس مصدر الهام للفنانين والقصصيين

كلمة السيد وزير الثقافة والاعلام في حفل توزيع المسابقة الثالثة لقادسية صدام للرواية

في مطلع شهر آب الماضي التقى الرئيس القائد صدام حسين بمجموعة من ابرز فناني النحت في القطر حيث عرضوا امام سيادته النماذج الاولى لنصب عروس مندلي وناقش السيد الرئيس معهم تفاصيل هذا العمل الفني الذي سيجسد لونا من الوان الاستشهاد في سبيل الوطن، وبتوجيه من الرئيس القائد فقد دعت وزارة الثقافة والاعلام القصاصين والكتاب كافة لكتابة قصة الشهيدة السيدة لميعة مراد عروس مندلي التي قطعت اطرافها الاربع وهي في يوم عرسها الخامس عشر بعد ان تعرضت وعائلتها الى قصف مدفعية العدو الايراني في مندلي، واشترطت دائرة الشؤون الثقافية والنشر على المشاركين ان تقع القصة التي سيتم وضعها على قاعدة النصب التذكاري للشهيدة بحدود خمسين سطرا او بحدود الستمائة كلمة وتكتب بثلاث نسخ مطبوعة على الآلة الكاتبة مع ذكر اسم الكاتب وعنوانه وان تسلم الى الدائرة في موعد اقصاه منتصف ايلول الماضي.

وانطلاقا من توجيهات السيد الرئيس وحديثه الذي صار مصدر الهام للفنانين والقصاصين فقد تم عقد اجتماع للادباء والقصاصين في مبنى وزارة الثقافة والاعلام صباح الاربعاء ١٠ آب الماضي حضره الاستاذ لطيف نصيف جاسم وزير الثقافة والاعلام تناول فيه السيد الوزير ابعاد هذه المسابقة تاريخيا وفنيا واتفق في الاجتماع على ان يقوم الادباء المشاركون بزيارة مدينة مندلي يوم الاثنين الخامس عشر من آب الماضي للاطلاع على الصورة الحقيقية لصمود هذه المدينة الباسلة ومواقع صبا ودار واستشهاد العروس الشابة واتفق في الاجتماع ايضا ان يضاف الناقد باسم عبد الحميد حمودي الى هيئة التحكيم بالاضافة الى السادة معاذ عبد الرحيم مدير عام الشؤون الثقافية وجبرا ابراهيم جبرا والدكتور محسن الموسوي وفؤاد التكرلي ومقرر الهيئة محمد حسين المطلبي.

وفي الاجتماع تلا الناقد محمد الجزائري رئيس تحرير مجلة فنون ملخصا وافيا لظروف استشهاد عروس مندلي وقبلها شقيقها الاصغر.

في صباح الاثنين ١٥ آب سافر الادباء الى مندلي وتعرفوا على تفاصيل القصة الاساسية لاستشهاد السيدة لميعة مراد ليسهم كل منهم ابداعياً تجاه ملحمة هذه الشابة العراقية النموذج،

قبل ذلك وفي يوم ٣١ تموز وزع الاستاذ لطيف نصيف جاسم جوائز المسابقة الثالثة لقادسية صدام للرواية وتحدث السيد الوزير للادباء الذين حضروا حفل التكريم حديث القادسية بمعناها الحضاري الشامل واشار الى المعادلة الاساسية في حربنا العادلة، المعادلة التي تفصل بين معسكرين: الاخيار والشريرين، الاخيار حيث نبني في عراق القادسية الجديد مجتمع الانسانية والوحدة والتقدم، والاشرار حيث يبني التتار في ايران مجتمع التخلف والظلامية والانسحاق وقال السيد الوزير:

في الحقيقة ما تسمونه بعثاً ثقافيا كبيرا يستحق هذه التسمية بجدارة وباستحقاق للادباء والمثقفين العراقيين وهذه سمة من سمات القادسية لانها حرب عادلة وحرب ضد العدوان وحرب ضد الغطرسة والتخلف والجهل فانها فجرت العطاء العراقي في الشعر والادب والرواية والقصة وفي الفنون الاخرى وفي العمل وفي التعامل مع الحياة بشكل خلاق وبشكل مبدع..

وهذه القيمة الحضارية للقادسية يقابلها في الجانب الآخر في / الجانب الايراني/ ظلام وتخلف وجهل وغطرسة واحتقار للثقافة والآداب والفنون والحياة كذلك وهذه هي المعادلة في الحرب، وهذه المعادلة في القادسية بين من يدافع عن ارضه وتاريخه وحضارته وبين من يريد ان يهدم الحضارة ويهدم التاريخ ويهدم الحياة كما يفعل المجنون خميني في حربه التي يشنها علينا منذ ثلاث سنوات.

ان هذا النضج العالي المستوى وهذا التفاعل الصميمي مع المقاتلين ومع القادسية وهذا التفاعل مع الحياة يرقى الى مستوى الاعمال التاريخية بالتأكيد وسوف يسجل من الاحداث البارزة في تاريخ الحرب وفي تاريخ القادسية.

النهضة الثقافية هي نهضة الحياة قبل اي شيء اخر ولايمكن ان نعزل الثقافة والفنون عن نهضة الحياة وعن نهضة الحضارة ونهوض الحضارة في هذا البلد وهذا هو المغزى التاريخي من المعركة التي اوشكت ان تغادر سنتها الثالثة.

وكما تعلمون ان هذه المحاولات التي نسميها محاولات في البداية او هذا الطريق والمنهج الذي استلهمناه من توجيهات القائد المناضل الفذ صدام حسين كان يقابل بقدر من التحفظ ان لم نقل الرفض من البعض وكان يقابل في قدر من الشك في نجاح هذا المنهج، ولكن بعد مرور ثلاث سنوات اصبحنا امام حالة جديدة للحياة العراقية في مجال الثقافة والابداع والفن والفكر، وهذه مسألة تدخل في حساباتنا التاريخية للقادسية وحساباتنا لقيمة الحرب وما فرزته على الانسان العراقي والمثقف العراقي...

وكما قلت لكم قبل اكثر من سنتين ان الحالات الانفعالية والحرب النفسية والاعلام الموجه سواء في الداخل او الخارج وما يفعله من نهوض نفسي لدى

الجماهير فانه حالة تفرضها الضرورة ولكن الحياة تفرض نمطا اخر يبقى كما تبقى الحياة ويبقى التاريخ واقصد بذلك العطاء الثقافي والفكري والفني والادبي . . فاننا الان عندما نقرأ التاريخ نقرأ فيه شعرا ونقرأ فيه قصة ونقرأ فيه رواية ونقرأ عن العمارة وفن العمارة وغيرها من الامور الخالدة في تاريخ الشعوب.

الحياة تؤرخ من خلال هذه الاقلام ومن خلال هذا المنهج وهذا التفاعل، واننا عندما نكتب للقادسية وننشد ونتفاعل معها فاننا بالتأكيد نؤرخ وبشكل هادىء الحالة الحضارية التي عاشها الشعب وتفاعل معها واعطى لها . . وان الحاضر سوف يعطي صورة المستقبل ويؤشر صورة المستقبل، وان المستقبل كذلك سوف يدرس الماضي كحالة انسانية كانت مليئة بالاشعاع ومليئة بالتفاعل ومليئة بالعطاء النفسي والفكري والثقافي.

واليوم ونحن نستقبل العام السادس عشر للثورة من حق كل مثقف عراقي وعربي ان يفخر بهذه النهضة لان هذه النهضة هي ليست وليدة الحرب فحسب ولكنها وليدة الثورة ووليدة المعاناة الثقافية والفكرية والانسانية ووليدة البناء النفسي والفكري والايديولوجي الذي صنعته الثورة في عقل الانسان العراقي وبشكل خاص مع المثقفين من خلال وضعهم في اجواء ثقافية صحيحة وصحية اساسها وعمقها الفكر القومي العربي الاشتراكي والفكر الانساني المتفاعل مع الفكر القومي لكي يبدع ويكون حضارة ويكون اشعاعا للعراقيين واشعاعا للانسانية ضمن هذه المرحلة التاريخية من الزمن.

ومن حق العراقيين ان يفخروا اليوم ان فيهم صناديد ورجالاً شجعاناً يقهرون الجبل ويقهرون السهول ويقهرون الصحراء ويقهرون الطبيعة ويقهرون النار وفيهم كذلك رجال يعطون للفكر وللقلم والحضارة والتاريخ حقها. لاننا يجب ان ننظر للقادسية وللحرب من هذه الزاوية بل اننا قد قلنا ان التاريخ كما يخلد رجالاً اعطوا الدم واعطوا حياتهم من اجل الوطن انه بالتأكيد سوف يخلد اناساً من امثالكم أرخوا وكتبوا وتفاعلوا ونحتوا حضارة وفكراً وثقافة في مرحلة الحرب ومرحلة القادسية فكما هم شهداء خالدون فان المبدعين بالتأكيد ولا بأية حالة انفعال فانهم خالدون كذلك . . خالدون في ضمير الشعب وخالدون في تاريخ وطننا وخالدون في تاريخ الامة ونحن فرحون جدا ان هذا المنهج الذي اعتمدناه والذي قوبل احيانا بنظرة تشكيك من البعض وبدأ يسميه بادب المسابقات . . فرحون ان نحصل على هذا النتاج .

اننا جميعا نتسابق في القوات المسلحة وفي مجال الثقافة وفي مجال الاعلام والابداع وفي مجال التبرع نتسابق من اجل الوصول الى الذرى ونتسابق وهذا مشروع للوصول الى المجد والتسابق مشروع من اجل خدمة الوطن والتسابق مشروع ومطلوب من اجل الدفاع عن الوطن.

نحن لا نتسابق من اجل التسابق والتنافس فقط وان التكريم هي حالة انسانية مشروعة ولكل فرد في الحياة حتى الله سبحانه وتعالى يخص البشر بالتكريم . . وحتى الانبياء يخصون الصحابة بالتكريم وحتى القادة يخصون من يثور معهم بالتكريم ، فهذه حالة لايمكن ان نضعها في خانه اولئك الذين يريدون ان ينتقصوا من الادب والثقافة والشعر فهو تسابق من اجل خدمة الثورة والمبادىء وتسابق من اجل الشعب وخدمة القادسية.

لذلك نقول لاولئك الذين ظلوا يتفرجون على كل ما يدور في العراق انهم لن يجدوا يوما الا انفسهم واقلامهم مكسرة واحبارهم نفذت او / جفت/ ولكم ولنا العز وكل المجد وكل الشرف لاننا نخدم بلدنا وثورتنا وكل من موقعه ومقدرته وامكانياته على العطاء وكل بمقدار ما تفتح امامه فرص للعمل والعطاء وما تسنح به الظروف للمشاركة وكل واحد من الحضور وكل عراقي شريف هو الان جاهز للشهادة وجاهز لكي يكون في مقدمة المقاتلين ، ولكن الضرورة تفرض ان هناك من هو تحت لهيب النار وهناك من يكتب وينتج ويغني ويقول الشعر ويسجل الرواية ، فالحياة هي حياة متجانسة سواء تحت لهيب النار او في عطائها الفكري او الثقافي وهذه هي القيمة والمغزى التاريخي للقادسية وهذا هو الرد العملي على الهجمة الجديدة الجديدة التترية القادمة من طهران التي عطلت الجامعات وعطلت الثقافة وعطلت الفكر واعدمت الشعراء وقتلت الفنانين وكسرت اقلامهم كل من يحاول ان يضيف شيئا في مجال الفكر ومجال الابداع ومجال الثقافة .

وهكذا اراد البعض لنا ان نحارب فقط رغم ان الحرب هي اعلى قيمة انسانية وان تضحياتنا هي اكثر من تضحيات من يكون بالخلف ولكن الضرورة تفرض والواجب يفرض كذلك ان تكون هنالك حالتان كما هو حاصل الان حالة المجابهة المباشرة وحالة العطاء الاخر في المجتمع وكل من زاويته وكل حسب ما يستطيع وحين تفتح امامه القيادة من فرص للعطاء والتفاعل . . . .

والشرف كذلك يتدرج بمستوى ما يعطيه الانسان ويقدمه ولكننا جميعا متساوون في القيمة الانسانية امام القيادة وامام الشعب وان القيمة لمن يكتب ولمن يؤرخ ولمن يقول الشعر ولمن يغني ، قيمة انسانية لاتقل عن شرف اولئك الذين يساهمون في الجبهة لانه لم يتخلف بمحض ارادته ولكن ضرورات الموقف الانساني وضرورات الحياة ان يكون في موقع اخر يعطي وينتج ويكتب ويتفاعل مع الحياة الجديدة للقادسية.

ابارك لكم هذا العطاء واعتبر هذا العطاء هو نقطة تحول كبرى في مجال الثقافة في البلد ان تقدم / **49** / رواية . . عمل جبار ولا يمكن ان يقاس باية قيمة ثقافية بهذا البلد منذ العشرين وللآن . . وهذا يمثل قيمة التفاعل الفكري والثقافي والانساني مع الثورة ومع القائد ومع القادسية ومع الحياة .

هنيئا لكم جميعا وهنيئا للفائزين بالجوائز والمتسابقين من اجل المجد ومن اجل الخلود وبؤسا لاولئك الذين يصرخون هنا وهناك يريدون ان يعطلوا الحياة وفي المقدمة منهم خميني .

بارك الله بكم واشكر اللجنة التي لازالت تعطي بدون حدود من خلال قراءتها وتمحيصها لهذه الروايات وتؤشر قيمة تاريخية لهذا البلد من خلال تأشير الحالات التي تستحق ان تكون رصيدا للثقافة العراقية ومعالجة الحالات التي يمكن ان تضاف لها من الكاتب شيء اخر بمحاولة جديدة لكي تكون الثقافة قيمة كبيرة وليست قيمة استعراضية فقط ونحن لانريدها كذلك نريد روايتين ناجحتين مؤثرتين افضل من عدد غير مؤثر وغير فاعل وغير مجد في تحقيق قيمة نوعية للرواية والادب العراقي .

شكرا لكم من الاعماق وهذا اليوم اعتبره يوماً خالداً في تاريخ الثقافة العراقية . . وشكرا . . .

ويذكر ان عدد الروايات المشاركة في المسابقة هي **(49)** رواية ، وقد اعلنت دائرة الشؤون الثقافية في وزارة الثقافة والاعلام عن نتائج المسابقة والروايات الفائزة في الاسبوع الماضي ، وكانت على الشكل التالي :

الجائزة الاولى فازت بها رواية (الفصيل الثالث) للقاص جاسم الرصيف وقدرها ثلاثة الاف دينار . . والجائزة الثانية فازت بها رواية (وشم الدم على حجارة الجبل) للقاص محسن الخفاجي وقدرها ألفا دينار ، والجائزة الثالثة فازت بها رواية (اعداد المدفع) للقاص هشام توفيق الركابي وقدرها الف وخمسمائة دينار .

جائزة اوربا لجبرا

السيد الوزير: جبرا الاديب والمفكر العربي الاصيل

جبرا: امل العرب في العراق

في مبنى وزارة الثقافة والاعلام جرى صباح ٢٤ آب الماضي حفل تكريمي خاص للأديب العربي الكبير جبرا ابراهيم جبرا، سلم خلاله السيد وزير الثقافة والاعلام الاديب جبرا جائزة اوربا «تاركايوربا»، والتي منحها له منتدى الاداب العالمية، وهي جائزة تمنح سنويا للمتميزين في العالم في ميادين الفنون والثقافة والمسرح والرياضة، وقد جاء في نص قرار منح الجائزة للثقافة، «منح الجائزة لمساعيه الجادة وجهوده المتميزة في المجالات الثقافية والنشر».

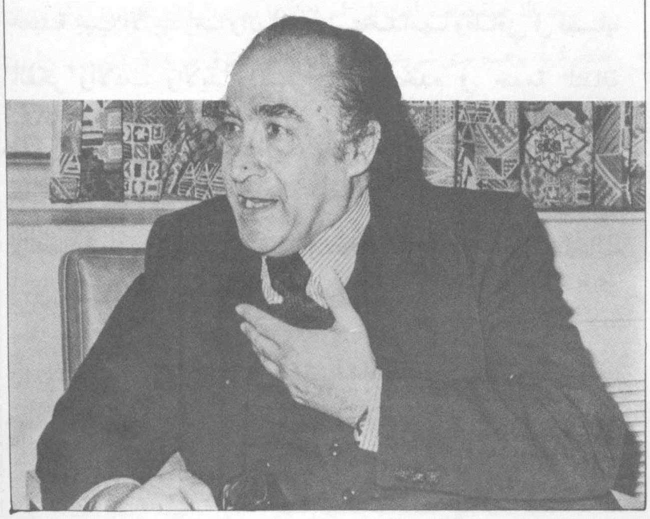
كما حضر حفل التكريم مجموعة من الادباء والكتاب والمتخصصين في شؤون الثقافة ورؤساء تحرير المجلات الثقافية.

ويذكر ان الجائزة تم تسليمها للسيد السفير العراقي في روما ضمن حفل اقيم هناك في ٧ مايس ١٩٨٣ في قاعة المؤتمرات بروما بحضور وزير الثقافة الايطالي وعدد من الشخصيات الاجتماعية والثقافية، وسلمت الجائزة للسيد السفير لعدم تمكن الاستاذ جبرا من الحضور.

ويعتبر جبرا ابراهيم جبرا واحدا من اشهر نقاد الرواية العربية اضافة الى انه اغنى المكتبة العربية برواياته:السفينة، البحث عن وليد مسعود، صيادون في شارع ضيق وغيرها، كما ترجم للغة العربية اشهر روائع المسرح والشعر والرواية لكتاب مثل شكسبير وفوكنر مع مجاميع من الدراسات الفنية والادبية.

ويتمتع جبرا بموسوعة سينمائية وتشكيلية فذة فهو يقترب برسومه نحو تخطيطات تأثير البيئة عليه وناقدا ومحللا سينمائياً.

وقد جاء في كلمة الاستاذ لطيف نصيف جاسم: نرحب ترحيباً حاراً وفي المقدمة بالاستاذ جبرا المفكر والاديب العربي الاصيل الذي ارتبط بهموم الامة والوطن ونحن سعداء أن يأتي تكريم لعربي او عراقي من الاجانب لاننا ندرك ان الثقافة والحضارة



العربية والابداع العربي تقف في وجهها قوى دولية لطمس تلك الحضارة واظهار الشخصية العربية شخصية مهزوزة ان الامة تعيش بمجدها وثقافتها لكن المهم ان يكون لها اشعاع كما كان لها في السابق.

لقد ظهر العربي بوجه اخر امام الناس بحالة مطلقة لكن بعض العرب اعطوا صورة مشوهة للشخصية العربية الممسوخة لذلك فاننا عندما يكون لنا شرف تسليم الجائزة للاستاذ جبرا نقول انها جائزة لنا جميعاً وليس له حسب، ومهما تكن هذه الجائزة فان مدلولاتها الثقافية والاجتماعية كبيرة واملنا كبير للمثقف العربي ان يخترق هذا الجدار السميك من التعتيم ويظهر للخارج وللعالم كما كان يظهر ويخترق الحواجز كما في الماضي ونأمل من المثقف العراقي ان يتصدى للتيار الثقافي الذي يدعو لليأس وللقنوط والتخاذل ثم اختتم السيد الوزير كلمته التكريمية بالقول «باسمي ونيابة عن كل الحضور ارجو العمر المديد والقدرة العالية على المواصلة والعطاء لخدمة الامة جئت والوطن،ثم القى جبرا كلمة قال فيها «جئت قبل اربعة وثلاثين عاماً للعراق مختاراً لانني شعرت ان امل العرب هنا في العراق وجئت لاني اذكر ان استاذي ابراهيم طوقان يوم ضاقت به السبل في فلسطين جاء الى بغداد لانه شعر أن امتداد فلسطين هو العراق، قبلي جاء عبد الرحيم محمود ايام الاستعمار البريطاني، ويوم جئت، جئت مدفوعا بهذه الرغبة في ان اجد

فلسطين في العراق وقال ايضاً: جئت مؤكداً ان لكل انسان طاقة معينة يجب الا يهدرها وان يحسن استخدامها وطاقتي في قضايا الفكر والادب والابداع ينبغي ان تستخدم في خدمة الثقافة العربية»

«والاقلام» تبارك لجبرا المفكر العربي الاصيل والمثقف الكبير والصديق هذا التكريم الذي يستحقه راجية له تحقق نجاحات دائمة في خدمة حركة الثقافة العربية وريادتها.

تقرير الفن التشكيلي

[أنسان العصر] محمد مهر الدين

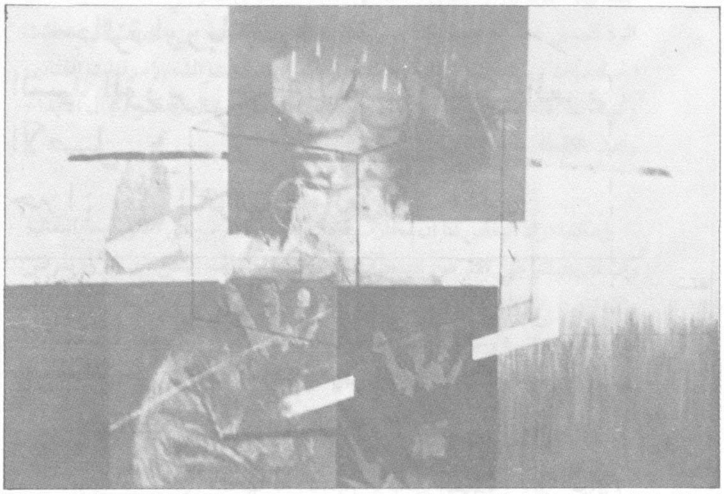
محمد مهر الدين

- **ولد في البصرة (١٩٣٨)**
- **تخرج من معهد الفنون الجميلة / بغداد, ٥٨ ـ ٥٩**
- **يحمل شهادة الماجستير في فن الرسم والكرافيك من اكاديمية الفنون الجميلة في وارشو (١٩٦٦)**
- **أقام خمسة معارض شخصية في بغداد**
- **ساهم في معرض كان سورمير الدولي في فرنسا**
- **معرض ثمانية فنانين عرب في لندن.**
- **معرض الرابطة الدولية في بغداد ومعارض أخرى عديدة**
- **عضو جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين**
- **عضو نقابة الفنانين العراقيين.**
- **مدرس فن الرسم حالياً في بغداد.**

لقد أصطحبت المجتمعات البشرية وعبر تراكم الأزمان موجات هائلة من الأضطهادات وعوامل القهر. ولكننا وببساطة يمكن أن نستخرج جملة حقائق أدت الى أستيعاب أو محاصرة مسببات أندلاعها، منها أن الأنسان قديماً كان يواجه تلك المنغصات بحزم ومن ثم يضع لها التحليلات والتي غالباً لاتتعدى حدود (أستخدام الأحكام المنطقية) أضافة الى تقصي الظروف التي أدت الى ظهور مثل تلك الظواهر.

أما في عصرنا (القرن العشرين) فقد أضحى الأمر على نحو معقد تماماً كتحصيل حاصل لتراكب الثقافات وأتساعها وللتطور المخيف الذي (قوض) الكثير من (سائدية العلاقات) وأستسلامها وتكيفها مع سياق العصر وثقافته والبدائل العلمية والحضارية المترافقة معه.

وأن الأنسان على هذه الأعتبارات قد تم أحباطه وأنكمشت قواه وأرادته الذاتية (الأنسانية) من جراء سعيه وراء التقنيات المفرطة بالتقصد والوسائل



المرعبة لتكنلوجيا العصر وكانما هناك قوه (قدرية) تسوقه للحاق بركب الحضارة وخصوصيتها الجديدة بما فيها تلك (المعدات) التي قبرت الكثير من حاجيات الأنسان الراسخة واللذيذة (كالحب والسعادة والسلام).

بدأ يبدو لي أن صياغات الفنان (المجدد) محمد مهر الدين تنطوي على قدر واسع من هذا الفهم وبصيغة التعميم أو الشمولية ولكن هذا الفهم يتجه صوب أمتلاك ناحية (الجمال والتغيير والحنين الى التحرر). ولهذا فقد أسند لنفسه الدور الأساسي لأسقاط تجليات (الوعي ـ الفكر) من حالة فكرية تستعر في الذهن الى قيمة ملموسة تمتلك كل خواص الأبداع والتمرد أيجابياً.

وكأنه في مهمته يريد أن يعلن عن مقاومته أو رفضه لكل عناصر البطش وأعتبارات القوه التي يتسم بها عالمنا الحاضر وليبين لنا من جانب آخر الحيل الجدية للمثول أمام (الحقائق والقيم الموضوعية) والتي ما انفك الفنان من ملازمتها عبر تجاربه الماضية.

وهكذا فقد وجد الفنان مهر الدين ضرورة أن يعطي لنفسه زمام المبادرة لتأسيس عالم تسوده أجواء (الاغتراب القهر والأنتصار للأنسان) ووفق تصور مشبع بالجرأة والثبات حيال صراعات (العصر) ونتائجها ويقف الفنان بحزم لردع جوانب الشر وتقويمها، وضخ قيم النبل والقدرة على التنظيم والدعوة لمجتمع تسوده علائق أنسانية أخلاقية مهذبة. وسلفاً أقول أن مهر الدين ليس متردداً في أتخاذ قراراته بشأن طرح المبادئ المكونة لـ (مملكته الشاملة). وأنما كان ينسج تفاصيل تلك المملكه بتؤده ووعي شديدين. ويبدو لي أنه قد أضاف لسعيه المثابر والطويل هذا جملة مستجدات أو معارف أضافية قد أتحدت كلها لتصب ضمن سياق حضاري وأنساني صرف وقد توحدت وبأنسجام تام في منهج له جذوره الراسخة وثقافته العالية التي تفرط رهافتها وجرسها التنغيمي الرفيع.

ويتبنى الفنان مهر الدين رؤاه الزاخرة (بالقلق، والأبتكار، والتأن) وقد نفذت مخيلة الفنان منذ زمن ليس بالقصير العديد من التصورات المصحوبة بالتجريب، والمغامرة ونسف القوالب التقليدية المعروفة وبهذا فقد القى الفنان بنفسه في غياهب (الفن) واسراره وكان موفقاً الى حد كبير في ولوج تلك الدياجير والطلاسم وأستكشاف خفاياها وعوالمها بجرأة ووعي وأضحين.

أن مهر الدين ليبدو لنا دؤ وباً ومنتمياً بالضروره الى (اللامألوف) في بنائيته أو تركيبتـه الـرائعـة والتي من خلالها قد أعطاناً تصوراً بأن عملية التمثيل والتحويل» تسير وفق منظور ترافقه الخبره وحسن التدبير وهوعلى هذا الأساس ليس سوياً وأنـما يتجاوز ذلك الى تصنيفات متقدمة ضمت حسابات ومقاييس الوعي والتناول الفذ.

في معرضـه (غـريب هذا العـالم) في آب (١٩٨٠) قال الفنان: (العملية أذن عملية تجاوز وهي ظاهرة ثوريه لفن عصرنـا تقدم البدائل الجوهرية لكل ماهو متخلف... أنها عملية ليست منطقية فحسب أنها ضرورية. وهذا مايفسر لنا ظهور الأتجاهات الفنية العديده بشكل دائم عبر التاريخ الأنساني أبتداء من رسومات الكهوف وأنتهاء بالادب آرث وفن الحدث).

وأجـد أن هذه الأنتباهـه تصح على معرضه الجديد هذا والموسوم بـ (الأنسان والعصر) ولكن بصيغة الوعي المضاف والأيجابي تماماً. أذ يغدق في أعتماد الدقة في التشخيص وألتقاط (الجزء) كوحدة تتلازم مع مجمل الأجزاء الأخرى وصولاً الى (الـوحدة الكليـة) والانشاء المتماسك. وقـد برزت عنده عدة مفردات جديدة ضاعفت من الفعـل الـدرامي (الصـراع بين ضدين) في أعمـالـه وجعلتـه يحسب حسـابـاً خاصـاً لتلك اللوحـات اليقظـة على سبيل المثال وليس الحصر أذكر منها (العيـون) كاشاره الى المراقبـة أو المتابعـة أو الشـاهـد. (والتفاحة) والتي غالباً مايعـاملهـا على نحـو مجرد أو في أحايين كثيرة تكتسب عذوبة وألواناً مفرطة بالحياة والجمال وهي بشكلها المختزل هذا فانها تمثل الجانب التفاؤلي أو المتحرك والمؤمن بالحرية والحياة.

وكـذلـك الأيـادي المفصـولـة أو المقطوعة وهي تعني الاتهام، ا لأستسلام أو المقـاومـة أحياناً وهكذا يصح القول على الأسهم التي تحدد المسارات والأتجاهات التي تؤلف أو تحقق رمـزاً معينـاً وتكشف عن معناها (الأشاري) المقصود. أضافة الى المكعبـات الشـديـدة الأختزال والتضمينات الأخرى العديدة. وهي بوجهها الأجمـالي تتكـاشـف وتتصعد من القيمة الجمالية وهذه «ضرورة لايمكن أغفالها ولها تأثير حاسم على وحدة العمل وهذه ادنى حدود التأثير». كما يقول الفنان ذاته.

أننا أذن أزاء تركيبه قد تجاوزت حدود (التجريب) بمعنى الهيمنة على العمل وامتـلاك القـدرة لتصريف الأفكار وأنتشارها بشكل رصين. ورغم أن اعماله هذه والتي تراوحت مابـين (الـزيت والمـواد المختلفـة أقـلام التخطيـط والباستيل) تقع ضمن أعتبـارات التجـريب الـواعي فأنها كـذلـك تحوي ثقافه وجهداً له عذوبته وتقـديـره الخـاص. ولاريب أن اللوحـة عند الفنان مهر الدين تلقى تعاملاً متعباً ومضنياً فهي لاتخرج الى الـوجـود دونـها المرور بكل أشتراطات التوفيق وظوابط الجمال المعـروفـة والتي يقف الفنـان عندها طويلاً، بدأ من الاجزاء أو الموجودات الصغيرة وانتهاء عند الفكرة (الموضوع) وأن ما من لوحة للفنان الا وفيها من عناء التفكير الشيء الكثير ويبذل في ذلك حماساً جدياً بغية أتقان (الحبكة) وصياغتها وفق دلالات محسـوبـة لاتخلومن السخـريـة والمـوقف الـلاذع أزاء كل الحماقات والأنـماط الجـديـدة التي أثقلت التكنلوجيا في أنسان العصر الذي يتنبأ له الفنان بالهزيمة والخيبة والأندحار.

ومن قبيـل الاعـتـراف فأن حدسه (الذكي) هذا لاينبني على أساس (مسطح) بل أن هنـاك جملة دوافـع أدت الى أعـلان مثل هذه النبؤات المتوقعة. وأن الفنان يستـرشـد بوعيـه لدى شروعه بتنفيذ الفكرة ويستغرق طويلاً في تمحيصها وتأملها وهذه فضيلة نتمنى ان تنتشر في فننا التشكيلي عموماً.

ويتراءى لي أن ثمة صراعاً حاداً يتضح في أنتاجه ويتلخص بطرفين متنافرين. (الجمال المنتزع من الـداخـل - والآلـه وعـواقبها المدمرة) ومن طرفي هذا الصراع سينتصر مهـر الـدين للطـرف والأول ويلغي هيمنة الثاني وجبروته. لالشيء الا لكونه يشكل حقيقة مطلوبة ورئيسة بل وضرورية. وهنا يرتب الفنان لهذا الجانب حسـاً تحريضيـاً من شأنـه أن يحجم من قوة الشـرور المنبثقـة عن تلك التقنيـات. وهكـذا فأن وجـه المـوناليزا الشاحب وبأفراط والمشوه بطريقة أو بأخرى فأنه سيثير فينا موقفاً نهائياً ضد تلك الحضارات ويعقب على هذا الأمر بعين مخيفة أراد لها أن تقـف شاهـداً للفـاجعـة التي ستحل بالجانب (الخير) الذي أحتظنه الفنان وتشرب به. وينسحب هذا التـوجس والخـوف على شخـوصه المنفصلة منها والموحدة ويحملها ذات المتاعب التي يحسها الفنان ونلمس في كل تفصيل أوشريحة من شرائحه نبضه وألمـه وتصـور قراره (كـذات) تعي المحيـط وتجيـد التحاور معه وتحاججه بالحكمة والموقف والروية.

في معـرضـه الشخصي هذا لايـدع للمادة الأسـاسيـة (الزيت سطوه كلية وأنها يعقـد صلـة ذات مذاق خاص بمـواد متعـددة (الزيت الباستيل الكولاج واقلام الـرصـاص المتنوعـة) ويتم ذلـك عنـدمـا يعتقـد الفنان بأن هذا التنوع ضروري ومساعد في استجلاء القيم المؤثرة بالعمل الفني ويقوم النتائج المرجوه. ولاشك أن مهر الدين قد قدم في طريقته هذه تجربة أخرى قد قربتنا كثيراً من معنى أن يكون العمل (حاجة حقيقة وذاتية وبصيغة الفهم الشامل).

ومن كل المحـاولات والتجـارب هذه يقصـد الفنـان بها توسيـع دائـرة الأبداع والجـمال والاستمتـاع بمصـاحبـة أختيـاراته ومراميزها الفارقة في الحس المأساوي ولكنـه ومن حين لأخـر يجاهـد في أحياء نبض آماله الشحيحة والصغيرة وهي تارة تطـل علينـا بهيئـة كرات بلورية مغدقة بالوان الفرح وتارة أخرى بأعياءات عائمة يمكن لنـا تقصيها ومراقبتها في نزوعه الغريب للاشكال والاستخدامات الحسيرة لها وربما يتوضح ذلك في الأحراش الناتئة وأقواس ملونة محددة والأسهم الصاعدة والمسـاحـات التي ينشـرح لها الصدر. وهي كلها تؤسس الخيوط الهامه (لمملكته) والتي بدونها لايمكن تصورها جيداً.

وليس من المنطق أن ننعت فن محمد مهر الدين بأنه لايتجاوز (حدود التشكي أو إلقـاء المتـاعب). وأنـما يتعـدى ذلـك الى نبش أمكـانـات التبصـر لما يحيط بنا والتمعن في العـوالم التي تلفهـا أنتبـاهـات لاتخلو من الـذكاء والحساسية ولهذا فأن التعرض لأعمال هذا المبدع تحتاج قدراً وافراً من التأمل والثقافة ليتسنى للمرء أن يسوح في أجوائه بمتعه وجاذبية وحذر.

عاصم عبد الأمير

حوار مع

القاص ادريس الخوري

بدعوة من وزارة الثقافة والاعلام زار القطر مؤخراً القاص المغربي إدريس الخوري الذي يعمل محرراً في مجلة البلاغ . وقد اجرت الاقلام معه، هذا الحوار السريع عن القصة في القطر المغربي.

كيف تنظرون الى القصة في المغرب، اتجاهاتها ومستقبلها.

● القصة في المغرب كائن حديث نظراً لحداثة الكتابة القصصية. ثمة اسماء ما قبل فترة الستينات وهي قليلة سلفية في التوجه والرؤية واللغة ايضاً. وليس هناك في الواقع انتاج غزير كما هو عليه حال القصة في المشرق العربي وفي الواقع فأن المسألة تتعلق بدور النشر والمطابع ودور التوزيع التي تكاد تكون منعدمة وهذا يؤثر سلباً على نمو الابداع القصصي لأن ذلك يسبب تحركاً بطيئاً نسبياً في مجال الكتابة والنشر وعلى ذلك فأن القصة المغربية بدأت تفرض نفسها خارج المغرب في العراق مثلاً وفي سوريا وفي بيروت وهناك ثمة مجاميع وبعض الروايات صدرت في هذه الاقطار تعكس اهتماماً زائداً بالكتابة القصصية فهي متنوعة تنوع رؤية كل كاتب واهتمامه ببناء عالمه الداخلي الخاص والواقع ان الاتجاه السائد عموماً هو الاتجاه الواقعي الذي تختلف درجة وعيه من كاتب لآخر لكنه عند مجمل الكتاب ليس واقعية مباشرة بل هناك اهتمام كبير ببناء النص وباللغة وبالفضاء القصصي ذلك ان الاسماء المعروفة تحاول ان تتعب نفسها من اجل اعطاء نص مغاير الى حد ما. سأقول ان ثمة ثلاث اتجاهات تسم القصة المغربية وهذه الاتجاهات هي الواقعية والتجريبية والفانتازيا ولا أريد الخوض في غمار ذكر الاسماء لانها كثيرة غير ان مستقبل القصة رهين بالوعي الفكري وبالمعاناة الحقيقية فالمستقبل الآن غير محدد بالضبط. اننا نكتب لنبحث عن انفسنا الآن ومستقبلاً.

● هل ترى وجود حوار بين القصة المغربية وبين القصة العربية عموماً والعراقية بشكل خاص؟

● ليس هناك حوار مباشر، انما يوجد تفاعل مع القصة العربية ضمن اطار التوجه القومي في الثقافة وتقع القصة العراقية ضمن هذا الاطار.

يتمثل هذا الحوار اساساً في قراءة النماذج القصصية والروائية وحتى النقدية وكذلك في العلاقات المباشرة التي تربط بعض الادباء المغاربة بالمشارقة وبعض النشاطات التي تقع ضمن هذا التوجه كملتقى الرواية العربية الذي اقيم في مدينة فاس المغربية ولانه ليس هناك تمييز بين كاتب عربي وأخر فنحن نقرأ القصة العراقية باعتبارها قصة عربية وذلك خارج نطاق خصوصيتها المحلية. وكقارئ متابع استطيع ان اذكر بعض الاسماء القصصية التي تمتلك صداها في الساحة الثقافية مثل (محمد خضير، برهان الخطيب، فؤاد التكرلي، احمد خلف، غائب طعمة فرمان، محمود جنداري، عبد الستار ناصر وعبد الرحمن مجيد الربيعي] ان القاص العراقي انما يحاول ان يطور ادواته الفنية القصصية غير ان الطفرة الكمية تغطي الاصوات المتميزة بالاضافة الى كثرة المنابر الثقافية التي تتيح للقاص العراقي مجالاً واسعاً لممارسة عملية النشر ومع ذلك هناك انجازات مهمة في القصة العراقية.

● النقد الادبي في المغرب ومدى تأثيره على القصة المغربية.

● تتمحور التجربة النقدية المغربية على مدى عمرها القصير حول ثلاث اتجاهات بدأت بالوصفية الانطباعية ثم الواقعية الاشتراكية ثم البنيوية وهذا الاتجاه الاخير هو السائد الآن الا انه يجرد القصة أو العمل الفني من وجه الابداعية ان لم اقل يجنح الى تشييئه (تحويله الى شيء مجرد من الروح الفنية) طبعاً أنا لست ضد هذا الاتجاه غير أنني اقول «لقد تكاثر اللسانيون علينا الى درجة اننا لم نعد نفهم معها شيئاً وهذا بسبب الاتجاهات اللسانية القادمة من فرنسا عبر الكتب الفرنسية وعبر الندوات التي تعقد من حين لآخر في رحاب الجامعة ان محمد برادة وابراهيم الخطيب ونجيب العوفي وعبد القادر الشاوي وادريس الناقوري يمتلكون ادوات نقدية تستفيد بدرجات متفاوتة من الانجازات النقدية المعاصرة وتقرأ بها النتاج الادبي المغربي، ويدخل هذا الانجاز في تفاعل الثقافات وتلاقيها عبر مستويات من الفهم والتمثيل ان لم أقل وحتى الاضافة.

● وابرز المعوقات التي تواجه الاديب المغربي؟

● اهم المعوقات التي تواجه الاديب المغربي هي مشكلة الطبع حيث لايوجد بالمغرب دور نشر كبرى، والموجود فقط مطابع ذات طابع تجاري بالاضافة الى مشكلة التوزيع ولو ان الكاتب المغربي لم يشتغل بالتدريس الجامعي والثانوي لكانت عائدات الكتاب لاتسد شيئاً من حاجاته الاساسية حيث ان عائدات الكتاب المغربي

ضئيلة جداً باستثناء الكتب المقررة لاشخاص معينين.

● ما حجم المساهمة التي تقدمها الصحافة الى الادب المغربي؟

● حجم الصحافة المخصص للادب لايستطيع ان يغطي كل الانتاج الادبي. توجد صحف تخصص ملاحق ثقافية اسبوعية مثل العلم والمحرر قبل ان تغلق وتعود الى الظهور باسم «الاتحاد الاشتراكي» وجريدة البلاغ المغربي التي تخصص اربع صفحات اسبوعية أما المنابر الثقافية الاخرى فهي دورية.

● ماهو دور اتحاد الكتاب في المغرب في بلورة الاتجاهات الادبية وما مدى علاقة الادباء بهذا التنظيم؟.

● ان اتحاد كتاب المغرب لايبلور الاتجاهات الادبية بل هي التي تبلور نفسها بنفسها. الاتحاد مؤسس على تعددية ثقافية وحتى سياسية لكن ضمن الاطار الديمقراطي. صحيح أن الاتحاد يبادر الى طرح قضايا ثقافة تهم الثقافة المغربية بشكل خاص والثقافة العربية عموماً مثل ندوة فاس للرواية العربية في عام ١٩٧٩ وأيام القصة المغربية بطنجة في ايلول ١٩٨٢ وأيام القصة القصيرة العربية بمكناس في نيسان ١٩٨٣ كل هذه القضايا يبلورها الاتحاد في محاور أساسية تتعلق أساساً بالكتابة والابداع.

أما عن علاقة الادباء بالاتحاد فهي علاقة عادية دون ان ننسى ذكر الحساسيات من البعض الذي يريد ان يقفز عبر الاتحاد نحو اغراض شخصية أو نحو زعامة مفتعلة أما عن نشاطات الاتحاد المقبلة فان الاتحاد سيعقد مؤتمره في (تشرين ثاني) نوفمبر القادم وسيخوض المثقفون المغاربة صراعاً قوياً من اجل استمرار الاتحاد بغض النظر عن الانتماءات.

ب. م.

مناقشات

همس مسرحي مسموع

على هامش فهرست المسرحية العراقية

نشرت مجلة الأقلام الغراء في عددها الثالث لسنة ١٩٨٣ موضوع الدكتور عمر محمد الطالب الموسوم «فهرست المسرحية العراقية في مائة عام ١٨٨٠ - ١٩٨٢» والدكتور الطالب باحث يهتم بتأريخ المسرحية العراقية وله العديد من المواضيع والدراسات في هذا المضمار ولعل كتابه «المسرحية العربية في العراق» أشهر من أن يعرف بين دارسي ومتتبعي حركة مسرحنا العراقي المعاصر.

ومع هذا ففي فهرست المسرحية العراقية الأخير كنت اتوخى من أن الدكتور الفاضل سوف لن يغفل اية مسرحية عراقية طبعت او مثلت وخصوصاً بين عامي ١٩٦٩ - ١٩٨٢ وهو الباحث المتتبع لكل مايستجد على الساحة المسرحية في قطرنا العظيم وانه سوف لن ينسى جهد اي كاتب مهما كان متواضعاً ضمن هذا الاطار، ولكن ومع الدقة التي يتمتع بها الدكتور الطالب والتي ينشد من خلالها قول الحقيقة التي اتسمت بها دراساته التكريسية للمسرحية العراقية فانه اسقط من فهرسته الأخير، مسرحياتنا التي مثلت في بغداد للفترة من سنة ١٩٧١ - ١٩٨٠ وسوف اذكر الآن جل تلك المسرحيات وبنفس الحقول التي ثبتها الدكتور الطالب في فهرست المسرحية العراقية في مائة عام وحسبي في هذا اضافة جهدي المنسي المتواضع، وجهد زميل آخر من الذين أعرفهم عن كثب:

المؤلف	المسرحية	مطبوعة أو ممثلة	العام
ثامر عبدالكريم	العبرة	مثلت	١٩٧٠
ثامر عبدالكريم	فحل التوث	مثلت	١٩٧١
ثامر عبدالكريم	الكواريك	مثلت	١٩٧٢
ثامر عبدالكريم	بيدر الدخن	مثلت	١٩٧٣
ثامر عبدالكريم	اللافته	مثلت	١٩٧٦
رياض الشبلي	سيهطل المطر	مثلت	١٩٧٢

ويمكن للدكتور الفاضل عمر محمد الطالب مراجعة المصادر التالية للتأكد من أن هذه المسرحيات مثلث فعلاً خلال الأعوام التي ذكرناها، فبالنسبة لمسرحيات «الكواريك، وبيدر الدخن، وسيهطل المطر، والمجرشة التي لم تمثل لحد الآن» محفوظة في «قسم الأبحاث والوثائق المسرحية» في مركز الأبحاث والدراسات في المؤسسة العامة للسينما والمسرح، وكذلك يمكن مراجعة صحف الثورة والجمهورية والعراق للتأكد من الأعلانات التي نشرت في وقتها عن مواعيد عرض المسرحيات المذكورة وبصدد مسرحية سيدي ايها المقاتل يمكن للباحث الفاضل مراجعة مجلة فنون العدد ١٨٤ في ٢٠/ ٧/ ١٩٨١ التي نشرت مقالاً نقدياً بقلم الناقد «وليد صديق ملحم» تحت عنوان «مسرح الحرب ودلالات الأشياء في سيدي ايها المقاتل»، وزيادة على ذلك فأن المسرحية نفسها عرضت في القطر القطر الأردني على مسرح مدينة الحسين، ويمكن مراجعة صحيفة الرأي الاردنية العدد ٤١١٧ في ٣١/ ٨/ ١٩٨١ حول نص الأعلان الذي يثبت عرضها في ٣١/ ٨/ ١٩٨١، أما بالنسبة لمسرحية «اللافتة» فقد مثلت في معهد الفنون الجميلة للسنة الدراسية ١٩٧٦ - ١٩٧٧.

وبعد، ومن خلال مطالعتي للفهرست بأمعان لم أجد هناك اية مقاييس تمنع من ذكر نتاجات كاتب مسرحي دون آخر، بل بالعكس فلقد أتى الفهرست على جميع النتاجات المسرحية بغض النظر عن مستوياتها سواء كانت ممثلة أو مطبوعة وهذا ايضاً لايمنع

بالتأكيد من ذكر مسرحياتنا التي اشرت اليها باعتبارها جزء من تلك النتاجات التي لاتغيب عن بصيرة باحث جاد أرخ للمسرحية العراقية كالدكتور عمر محمد الطالب، وتأسيساً على هذا نقول: أن هناك العديد من الكتاب الشباب الذين بدأوا الشوط معنا في التجربة المسرحية والذين ذكرهم الباحث الفاضل في فهرسته المسرحي، ولم يأت على ذكر نتاجاتهم المسرحية كلها، وأذكرُ منهم، خضير الساري، وطارق عبدالواحد وعباس الحربي، وهم الذين شاركونا في ألم التجربة المسرحية التي تلتزم وتعبر عن التحولات الثورية والأنسان الفذ في قطرنا العظيم،

وبعد هذا، فكلنا ثقة بأن الدكتور الطالب سوف لن يدخر جهداً في سبيل ذكر تلك المسرحيات التي أشرنا اليها في فهارسته القادمة وذكر اي جهد مضاف آخر خدمة للحركة المسرحية في قطرنا المناضل وأملنا كبير في ان يكون همسنا المسرحي هذا مدوناً وليس مسموعاً فقط في الفهارس المسرحية القادمة والله الموفق.

ثامر عبدالكريم

سوزان هِلْ

من وجهة نظر جديدة.

لقد ظهرت مقالات ومراجعات نقدية أولى حول أعمال الكاتبة البريطانية السبعينية «سوزان هل» في «مجلة «الآداب الأجنبية» السوفيتية، وذلك قبل أن يتم طبع أول مجموعة قصصية لها باللغة الروسية في موسكو ببضع سنوات. . أي: إن تلك المراجعات والمقالات النقدية كانت قد كُتِبَتْ، في الأساس، عن أعمالٍ قصصية للكاتبة نُشرَتْ في أماكن متفرقةٍ ولكنها كانت قد استلفتت أنظار النقاد إليها بحكم كونها تكاد تشكل وحدةً متجانسةً في أسلوب الكاتبة ومنهجها في معالجة الموضوع الذي يقتضي منها أن توليه عناية خاصة في كتاباتها. وكما هي الحال مع زملائهم النقاد الانكليز، يعتبر النقاد السوفيت أعمال (سوزان هل) واحدة من الأمثلة النموذجية في النثر الانكليزي ليومنا هذا. وعلى سبيل المثال، إن الخبيرة السوفيتية المعروفة، البروفيسورة فالنتينا إيفاشيفا، المختصة بشؤون الأدب الانكليزي والتي تعتبر أول من كشف الستار عن (سوزان هل) لجمهور القراء السوفيت. . . كتبت تقول:

«إن هذه الكاتبة الشابة موهوبة على نحو استثنائي فذ، ولذا فهي تعتبر اليوم واحدةً من الأعلام البارزة التي باتت تحتل درجةً متقدمة في سلم الأدب الانكليزي المعاصر، جعلتها جديرةً بأن تؤخذ بنظر الاعتبار عند الشروع بتناول تطور النثر الانكليزي لمرحلة السبعينات»

إن الحديث عن اختيار سوزان هل للمعضلات التي بمعالجتها في قصصها، تقودنا بالضرورة الى مناقشة جملةٍ من القضايا، لعل من أهمها استعمالها الحساس والرقيق للكلمات التي تدخل كوحداتٍ أساسية في بناء الهيكل العام للقصة، ثم يقظتها الدقيقة إزاء استبطان العالم الداخلي للذات البشرية. هذه المسائل، مجتمعة، جعلتها تحظى بالتميز وذيوع الصيت في صفوف جماهير القراء. هذا ولعل من المدهش حقاً، أن توجد في عصرنا ـ حيث التحولات الاقتصادية المطردة قد أفضت الى انقلابات كبيرة في البنى الاجتماعية ـ كاتبةٌ نجد في مؤلفاتها أن الاشارات، حتى العرَضية منها، للزمن تكاد تكون، بصورةٍ إجماليةٍ تقريباً، غائبةً عن سياق تناولها للأحداث، على نحو يومي للقارىء أن القاصة بعيدة عن احتواء روح العصر وتمثلها بالشكل المطلوب. على إن حالةً كهذه لها مايبررها، فلمجرد أن يرد ذكر حافلةٍ أو تلفزيون في رواياتها، من شأنه أن يؤثر تأثيراً سلبياً، باعتباره شيئاً دخيلاً على طبيعة أعمالها، ينم عن تعارضٍ ونفور، وباعتباره ظاهرة لم يألفها القارىء في كتاباتها. . . وهكذا فإن موضوعات من قبيل: أسعار الطيران، الثورة التكنولوجية، تلوث البيئة، التطور الاقتصادي غير المتكافىء، حركة تحرر المرأة، الجنس، العنف، استفحال الجريمة ثم عالم الشباب في هيجانه وثورته العارمة. . . أي بعبارة أخرى: كل ما هو متميز وملفت للنظر في عالم الغرب في يومنا هذا، يبدو مستقراً به المقام خارج حدود رؤيا (سوزان هل) الأمر الذي يحمل المرء على التساؤل:

لما كانت هذه الأمور التي هي أشد الموضوعات إلحاحاً وأحقية بالتناول، باعتبار أنها موضوعات الساعة، لم تحض باهتمام القاصة (سوزان هل)، فما هو إذن السر الكامن وراء نجاحها؟

وهنا بوسعنا القول إن الشيء الرئيسي الذي يمكن بلورته كميزة تتميز بها هذه الكاتبة أنها تقف موقف الند للند إزاء كل القيم الطارئة سريعة الزوال لـ«المجتمع المستهلك» المعاصر، الذي لم يكتف باستنفاد عالم الطبيعة فراح يستلب الانسان ويبتز ماينطوي عليه من عالمه الداخلي من نبل مشاعر ومثل عليا؛ فجميع قصصها القصيرة تتركز دائرة عنايتها بمسائل مطلقةٍ لها صفة الديمومة من قبيل: الحياة والموت، الحب والرعب، الآمال والأماني المنهارة؛ إن سوزان هل لاتسعى باتجاه التغريب، كأن تجعل من الحياة البسيطة شيئاً مثالياً، كما إنها لاتدعو الى التهربية escapism والجفاء عن الحقيقة والواقع، ولكنها تذكرنا ببساطة بأن الطبيعة بما فيها البحر، الحيوانات والطيور، هي دائماً ذات قيمةٍ حقيقيةٍ للانسان، وعلى هذا الأساس، فمن الحري بالأخير أن يعنى بالحفاظ على توازن قوى الطبيعة وتحاشي حياة التطفل على هذه الكائنات.

هذا وقد تدبرت سوزان هل رؤية الجمال في النواحي التي تشعر بأنها ليست مرصودة عن كثب: في الأحاسيس الاعتيادية للتعاطف الانساني، في الشفقة، المودة والحنين. حتى إنها أحياناً، وبحماسةٍ غنائيةٍ مفرطةٍ بالرقة والعاطفية، تصف خبرات مأثورة لأناس ليس عندهم أي شيء جدير بالملاحظة أو من شأنه أن يلفت الأنظار إليهم. . . على الاطلاق.

إن المنهجية التي تتبعها هذه الكاتبة في رسم شخوصها وطريقتها في تقديم أبطالها، تجعل هذه الشخوص والأبطال يقترنون عادة في ذاكرة القارىء بـ«الرجل ـ القزم» The LittLe man هذه الشخصية التي هي بمثابة النموذج في كتابات أدباء الكلاسيكية الروسية، والتي هي من نتاج التقاليد الأدبية الموروثة. . . تستحضر في الذاكرة أسماء من نحو: «غوغول، دوستويفسكي، وتشيخوف. ».

لقد نجحت سوزان هل نجاحاً تاماً في تحقيق ما كان قد توخاه (أندريه موريس) في حديثه المشهور «دور الكاتب في المجتمع المعاصر» حيث ذهب مذهباً

فحواه أن «على الفنان أن يخلق إحساساً من هذا العالم عديم الحساسية . . . واجبنا أن نساعد القارىء على **رؤية إنسانٍ في كل رجل**»

إن المأثرة الرئيسية والأساسية لأعمال (سوزان هل)، أنها تجعلنا نرى بوضوح سعة القدرة التي تتمتع بها هذه الكاتبة على احتواء واستيعاب أعمق المشاعر إزاء الضحالة الطاغية والفساد المتفشي في المجتمع الرأسمالي.

وعلى الرغم من أنها روائية في المقام الأول، يشعر المرء بأن أفضل أعمالها يتمثل في معظم ماكتبته من القصص القصيرة التي طبعت في مجموعتين: «**الباتروس وقصص أخرى**» المنشورة عام **١٩٧١**، و«**معزوفة غنائية راقصة**» التي رأت النور عام **١٩٧٣**. أما بخصوص رواياتها، فإنها تنطوي على كثيرٍ مما هو غريبٌ عن القارىء باعتباره شيئاً جديداً لم يألفه في مجمل الأعمال الروائية التي اعتاد على قراءتها، ولعل من شأن هذا أن يؤدي بنا الى حيث يتسنى لنا الكشف عن تميز هذه الكاتبة وتفردها بموضوعاتها التي تعنى برصدها ومعالجتها في أعمالها الروائية.

فعلى سبيل المثال، في روايتها الموسومة بـ«**أنا ملك القلعة**» ترينا الكاتبة انتصار القسوة المصطنعة وكل ماهو بغيض الى أقصى حد؛ وذلك من خلال تجربةٍ يخوض غمارها صبي له من العمر أحد عشر عاماً. إن هذه الرواية التي تذكرنا ـ الى حد ما ـ بروايات الرعب القوطية، تضخ الحياة في عصب أشياءٍ تعيد الى الذهن رواية وليم كولدنك «**ملك الذباب**». ولكن، لما كانت رواية كولدنك عبارة عن حكايةٍ رمزيةٍ ذات مغزى فلسفي كتبت تحت تأثير سطوة الحرب العالمية الثانية، لتجيء بمثابة إنذار للبشرية جمعاء وتحذير لها من المخاطر الجسيمة المتأصلة في العنف والتعصب النازيين. . . أقول لما كان واقع حال رواية كولدنك على هذه الشاكلة، فإن رواية سوزان هل هي مجرد تحليل حاذق وشامل للغرائز الشريرة في الأنسان، والتي غالباً ما يرد الادعاء جزافاً بأنها متأصلة فيه وموروثة.

على إننا في هذه المقالة سوف نسعى جاهدين، بشكل رئيسي، لأتخاذ قصصها القصيرة قاعدة ترتكز عليها عملية رصدنا لأبرز النواحي الفنية والتقنية التي تميزت بها هذه الكاتبة، تاركين تحليل رواياتها الى مناسبات أخرى.

في قصصها القصيرة، تحطم سوزان هل المفاهيم التقليدية عن العاطفة الانكليزية التي يزعم أنها تتوخى المحافظة على نظام الأشياء. فثمة: عزوف عن الكلام، تمسك سوي بقواعد السلوك الأخلاقية والقيم الحميدة، ثم حب للعزلة. لا وجود لأي ماشيء من محيط «البيت» الانكليزي في قصصها، حتى مبادىء ديكنز عن أخلاقية العائلة إنما هي ـ بالنسبة لها ـ شيء من الماضي البعيد. فنحن نصادف في قصصها أطفالاً ساربين على وجوههم، يسرحون ويمرحون دونما رعاية من أحد، بحوزتهم كل شيء الا عائلة ينتمون إليها لتعنى بتقويمهم، كما في قصة «الرجل ـ الفيل» [Elephant - man]؛ أو زوج وزوجة يكتنفان بشق النفس عدم اكتراث أحدهما بالآخر تحت قناع القلق والريبة «**الطاووس**» أخٌ يبغض أخته كما في «سمرفيل ـ Somerville» ثم ـ تتويجاً لكل ما تقدم ـ ابن قد قتل أمه «**الباتروس**».

ثمة رقة سيكولوجية جذابة في قصصها تجعل من الممكن وصفها أنها دراسات في السيكولوجيا. لم تكن المؤلفة لتستهويها أحداث من نحو: أية قضايا تزدحم في العالم الداخلي للأنسان، ولهذا فإن العناصر التي تدخل كوحدات أساسية في تركيب قصصها لم تكن مكيفة وفقاً للحدث العرضي الطارىء وإنما وفقاً للحالة الذهنية التي تجتاز الشخصية القصصية، بحيث تجاري التغيرات الحاصلة كنتيجة لانتقالها من طور الى آخر. . . كما في قصة «الآنسة الأمينة».

في تركيزها على استبطان الذات البشرية واستكشاف ما يعتمل من أحاسيس وخلجات في سريرتها، لا تصور سوزان هل الحياة المفكر بها لشخصياتها فحسب، بل ترصد الأفعال الذهنية غير المفكر بها كذلك. وهذا ما معناه أن قصصها تصلح لأن تكون مثالاً حياً خليقاً بأن يحتذى به في بلورة مميزاتٍ خاصة بمنهج في التحليل السيكولوجي المعاصر.

إن وسائل التعبير الفني مرتبطة بشكلٍ مباشر بالمضمون «السيكولوجي» لقصص الكاتبة. وهكذا فإن جزءاً مهماً من التراكيب البلاغية والمجازية لقصصها قد تم إنجازه من خلال تفصيلاتٍ رمزية، ليس مطلبُ تكثيفها في ترجمة بسيطةٍ لا لبس فيها. . . باليسير على الدوام. وفي الوقت ذاته، يجد القارىء أن التفاصيل الرمزية موظفة بنجاح تقني ملحوظ، كعامل مساعد من شأنه أن يؤدي الى خلق مجازٍ مشيرٍ للصور الذهنية، بحيث يتأتى للكاتبة ـ من خلال ذلك كله ـ أن توصل بدقةٍ وواقعيةٍ متناهيتين الخبرات المأثورة للشخصية القصصية.

الى جانب ما تقدم، يمكن القول بأن فن تصوير المناظر الطبيعية بات رهيناً، هو الآخر، بالمعنى الذي تنطوي عليه مؤلفات سوزان هل، فهي تصف المشاهد الطبيعية وفق نظام محكم يقوم على أساس العبارات المكثفة التي ترد تترى بما يشبه السيناريو السينمائي، حيث اللقطات المطردة التي يستكمل ـ من خلالها ـ المضمون القصصي كامل أبعاده، على اعتبار أن لقطةً سابقة تتم طرحَ جزء من المضمون الذي تتوخى القاصة إيصاله لتجيء لقطةٌ لاحقةٌ مكملة للجزء المتبقي منه؛ ومما يزيد من جمالية الأداء عندها أن عباراتها المكثفة تلك تجيء مفعمةً بالمجازات اللغوية بما يغري القارىء على الانشداد إليها والاستمرار معها؛ وهي ـ بمجملها تقريباً ـ قد تم تكيفها وفقاً لأمزجة الشخصيات القصصية. في قصتها «الباتروس»، على سبيل المثال، ثمة تناظر من السهولة تمييزه بين تقلبات بحرية عنيفة وبين سلوك «دنكان» ـ الشخصية المحورية، حيث تستفيد القاصة من هذا التناظر في خلق شخصيةٍ رمزية تقدمها للقارىء متأرجحةً بين القلق والاستقرار إذ يجدها واقعةً تحت تأثير نوباتٍ انفعالية عنيفة، وهي من الغموض بحيث يتعذر سبر كنهها. بيد أن الكاتبة مدينة، في تحقيق ذلك، لاستعمالها التشبيه الدقيق شديد العناية بالتفاصيل والوصف المتقن؛ فالمقاطع الوصفية مصوغة في نسيج من الكلمات يبعث الحياة في صور معقدة تأخذ بالتداعي في ذهن القارىء.

يبدو أن (سوزان هل) تولي عناية استثنائية لرصد ماتمتاز به ربوع وطنها من مناظر طبيعية خلابة؛ فهي توصل أحياناً الحالة التي عليها الطبيعة بصورة تجسد ـ في الوقت ذاته ـ طبيعة المزاج النفسي للشخصية القصصية، وذلك في عبارةٍ مكثفةٍ مشحونة.

ثمة نهاية مأساوية تنتهي بها قصة «طفل هاللوران» التي تتشكل ثيمتها من تعلق تراجيدي لرجل كهلٍ أصم أبكم هو «**نَيْت تومي**»، بطفلةٍ محكومٍ عليها، منذ الولادة، بالموت كان نيت قد اعتاد على تواجد الطفلة في محل عمله، وعلى قصصها وحكاياتها التي تعلم كيف يفهمها بالاعتماد على لغة الاستشفاه «التي تقوم على أساس فهم كلمات المتحدث من غير سماع صوته وذلك بمراقبة حركات وجهه وشفتيه ـ المترجم»، وبالمقابل كانت الطفلة قد أحبت الاستمتاع بمراقبته وهو مستغرق في عمله، مستنشق عبير نشارة الخشب ونجارته؛ وعلى الرغم من أن تومي قد بدأ يلاحظ أن ابنة هاللوران في حالةٍ من الوهن والتداعي من سيء الى أسوأ، يوماً بعد يومٍ، فإن نهايتها القدرية كانت بالنسبة له شيئاً ليس من

الحق أو الواقعية بمكان.

والحق أن موضوع الموت، كما يرد تأويله في كتابات «سوزان هِل» التي عُرفَتْ **بمعالجته بطريقتها الشخصية الأصيلة، ليهيمن على القصة هيمنةً تامة، حتى إن القارىء ليسمع أصداءه من الأسطر الأولى التي تبتدىء بها القصة . . . على وجه التحديد؛ كما ويتخلل الموضوع نفسه الخاتمة كذلك؛ بيد أن موت الطفلة لم يكن قد سبب للشخصية المحورية في القصة آلاماً ومعاناة حادة فحسب، بل قد سبب لها تطهراً روحياً أيضاً، إذ تسنى لها ان تنفس عما كان يحتدم في سريرتها من خلجاتٍ وهموم وجدت أخيراً المجال للتعبير عنها، بل وحقق لها استنارة ذهبية كذلك.**

هذه الطريقة في معالجة الموت، هي نموذج يقترن باسم سوزان هل؛ فهي تولي عناية استثنائية لما يعتمل في السريرة الباطنية من خلجات وما ينطوي عليه الوجود من الأسرار التي يسوق الانسان شوق حميم، على الدوام، باتجاه سبركنهها واستبطان أغوارها. هذا ومن الجدير بالذكر، أن قضايا من قبيل فهم الكينونة الانسانية والأستنارة الذهنية من خلال معاناةٍ تتأتى بدورها عبر الموت، ليست وحدها القوة المؤثرة التي أعطت أغلب قصص الكاتبة نهايةً حزينة، بل ثمة عوامل موضوعية تشكل - هي الأخرى - سبباً جعل أغلب قصصها تنتهي تلك النهايات الحزينة، من ذلك مثلاً أن العالم الذي تتوخىٰ خلقه عادة هو عالم الأماني المنهارةِ والفرصِ الضائعةِ التي لم تستثمر كما يجب، والمعاناة اليومية الطاحنة. وهكذا يبدو الموت، بالنسبة لـ«سوزان هل»، المعالجة الأكثر طبيعية و منطقية للصراع، ثم - في التوليف بين عناصر الحبكة - الطريقة الأيسر للخروج بالشخصية من مأزقها.

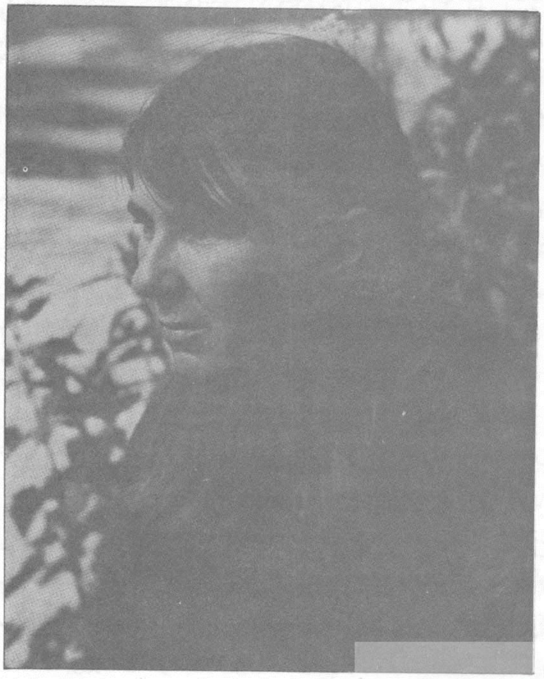
يلاحظ القارىء، أحياناً، أن كثيراً من شخصيات هذه الكاتبة القصصية يعاني من أمراضٍ عضال يستعصي علاجها، لا يشترط أن تكون جسدية فقط، بل ونفسية أيضاً؛ ومن هنا، على وجه التحديد، تبرز الدوافع التي تجعل القارىء يتحسس في قصصها أشياءً من قبيل النسبية، أي: - كون الشيء طارئاً سريع الزوال؟ ووهن العزيمة ثم الافتقار الى كل ما من شأنه أن يحيا ويحتفظ بديمومة بقائه مع الزمن.

ماالذي يستطيع، إذن أن يعتقَ الأنسان من دورة الهزال والتعاسة التي يعاني منها يومياً بسبب من منوال حياته الروتينية التي تدعو للرثاء؟

تجيبنا (سوزان هل) بأن الأبداع، والطاقة الروحية الكامنة، هما اللذان يحققان للمرء لازمة الأنعتاق من وطأة الدوار الآلي في حلقة روتين الحياة اليومية المُفرَغَةِ والمملة، وهذا بالذات موضوع روايتها الموسومة بـ«**الطائر الليلي - The Bird Of Night**» الصادرة عام **١٩٧٢** والتي تتحدث عن شاعر شاب موهوب تنتهي حياته بالانتحار بعد أن يعاني طويلاً من اعتلالٍ جسدي مزمن منشؤه قلق روحي وفكري.

تتشكل هذه الرواية، في أغلب أجزائها، من استعادةٍ لذكرياتٍ ماضيةٍ عن الشاعر ترد على لسان صديقه الحميم (هارفي لوسن)؛ تجري الأحداث في هيأةِ تيار من توارد الأفكار الحرة، من غير اتباع لأي تعاقب للأحداث مرتب زمنياً، بل نجدها أحياناً وقد أصبحت مضطربة ومشوشة، ثم متوقفة بحكم انقطاع عرضي يطرأ عليها فجأة. والقاصة هنا تعالج تطور الحدث الروائي بحرية تامةٍ بجزئيات العالم الباطني للذات البشرية، التي يصعب سبر غورها.

إن تكنيك الصور الحية المكثفة ليس فقط العنصر الأساسي في بناء الرواية وإنما هو، أيضاً، قاعدة لخلق المحسنات البديعية باتجاه تكوين انطباع ذهني عند



القارىء. إن سوزان هل لاتخبرنا بكل شيء عن شخصياتها القصصية، بل - على العكس - توجز ما هو أكبر نموذجية وأجل شأناً. هدفها من وراء ذلك أن تجسد سلوك الشخصية الروائية بشكله المجرد، بدون تقديم أية تفسيرات من شأنها أن تثقل المبنى العام للعمل الروائي بالزوائد، وأحياناً، من غير أن ترسم أية نهايات مصطنعة مقحمة على السياق القصصي؛ ذلك لأن من شأن هذا وذاك أن يطمس أوجه الجمال والصدق الفنيين في الأثر الأدبي فيفسد، من ثم، المتعة التي يتوخاها القارىء في القصة ويضع الحواجز التي من شأنها الحيلولة بينه وبين الانشداد إليها، فتصدمه وتعيقه عن مجاراة تطور الحدث. . . لهذه الأسباب مجتمعة، لا تسمح الكاتبة لنفسها أن تترك في عملها أيما قطع من شأنه أن يفسد التسلسل المنطقي للأحداث التي تتشكل منها الحبكة الروائية؛ وهي إذ تحرص على الاستجابة لضرورات الخلق الفني الحق وتتحاشى أن تتدخل بشكلٍ مباشر في رسم مصائر الشخصيات كما أسلفنا ذلك من قبل؛ أي: إنها تطمح الى جعل القارىء قادراً على أن يتبين بنفسه حالة التوتر الباطني التي تحتدم في ذهن الشخصية، وذلك من خلال السلوك الذي تسلكه في السياق العام للرواية. يبدو هذا السلوك، بادىء ذي بدء، غريبا نوعها، بل وحتى مجافياً للمنطق، ولكن يمكن أن نجد دائماً إيضاحات توردها المؤلفة على سبيل التحقق من تعليل أساسي لفعلٍ معينٍ، كامن في حيثيات السلوك العام الذي تنحو وفقه الشخصية في أثناء قيامها بدورها على مسرح الرواية. وهذه - على وجه الدقة - هي الميزة الاستثنائية الفذة والأكثر أهمية في أعمال سوزان هل. ومع أن هذا الفعل ليس محدد الأبعاد على نحو يجعله بارزاً للعيان بشكل جلي تقريباً، فإنه يتحكم في السرد القصصي وإنه لمحسوس به في كل شيء تعنى الكاتبة بوصفه.

وما هو نموذجي في كتاباتها أيضاً، أنها رغم حرصها الشديد على عفوية الأسلوب، تجتذب القارىء بحذرٍ ودقة شديدين باتجاه المعالجة المنطقية الصائبة للعقدة التي يقتضيها المثول بإزائها، وباتجاه التأويل الحقيقي للصراعات الداخلية. وهنا نصبح واعين أشد وعي لمهارتها الفنية في استعمالِ ضروبٍ من المحسنات البلاغية، من نحو: التفاصيل الاخبارية، التكرار، الايقاع النفسي

المميز وبناء العبارة المكثفة بتركيزٍ وعنايةٍ شديدين .

إن من شأن هذا أن يبرر لنا لماذا تكاد خاتمة قصتها «الخرزات الحمر والخضر» أن تكون مشوشة للمشاعر ومربكة بصورة أو بأخرى، فالسبب كامن في الاطناب بالتفاصيل الذي يتجلى حتى من عنوان القصة، حيث يجد القارىء شخصية «مارسيل بيكوت» الذي تقدمه القاصة سقيماً وعاثر الحظ منذ لحظات ولادته الأولى، يحمل الى قبر يضم بين ظهرانيه الشخص الوحيد الذي لايجده مثيراً للسخط، الخرزات الزجاجية الملونة التي لم يسبق له أن اقتسمها مع أي شخص آخر حتى هذه اللحظة .

بغية توكيد أهمية شيء ما، أو إضفاء بعض من الحيوية على تناظر أساسي عن طريق الاستعارة والمجاز، تتوسع سوزان هل مراراً وتبذل قصارى جهدها في سبيل إتقان سبكِ حبكةٍ ثانوية، هذا بينما تبقى الرسالة الرئيسية التي تتوخى الكاتبة تبليغها في أي عملٍ من أعمالها متخفيةً تحت السطح الخارجي . . . أي - بعبارة أخرى - إن أي عملٍ تنجزه سوزان هل يأتي معتمداً على تشكيلةٍ من الاستعمالات البلاغية بحيث يجعل القارىء إزاء مستويين من المعنى : الأول - وهو خارجي مباشر، يتمثل بالمعاني الحرفية للمفردات اللغوية المستعملة في كتابة القصة؛ والثاني - معنى غير مباشر، ضمني، هو حصيلة إجمالية لجموع الدلالات التي تتأتى عن كلمات استعملتها الكاتبة كرموز للدلالة على أشياء يقتضيها السياق العام للعمل القصصي . . . وليس من أجل أن تعطي معانيها المجردة، لأن في ذلك مايفسد الأداء التقني للعمل القصصي كما يطمس معالم الجمال فيه؛ وهذا ما يجعل المضمون الحقيقي «الباطن» نادر الظهور للعيان، و- من قبل أن يتأتى له الكشف عن نفسه - سرعان ما ينسحب ثانية إلى أعماق يتعذر على قارىء لم تسعفه الفرصة للأطلاع على أدب هذه الكاتبة والالمام بجزئيات تقنياته، أن يبلغ إليها .

من خلال ماتقدم، يمكن القول بأن النتيجة المنطقية لهذه الطريقة في الكتابة : بلاغة منمقة وبراعة في الايجاز، تفادت الكاتبة بها التخطيط المصطنع والمرسوم للحدث بشكل سلفي، فكان أن أعطت القصة حالة تعبيرية خاصة، ولغة مجازية لاتخلو هي الأخرى من خصوصية .

إن سوزان هل لحاذقة حقاً في خلق الشخصية الواقعية، إلا إنها ترينا أبطال روايات في صراعٍ يائس وضارٍ مع الحياة نفسها؛ أو إنها - أحياناً - تلوي عنانهم وتتحكم بتحركهم خارج محيط بيئتهم المعتادة لتضعهم في حالاتٍ لايصلحون معها لأن يكونوا شرائح نموذجية تجاري إيقاع عصرنا الحاضر. ومهما كان اختلاف شخوصها في طبائعها ورتبها الاجتماعية - «كأن تكون من أصحاب المتاجر أو أصحاب فنادق سيء السمعة، أوكهولاً جديرين بالازدراء، أو شعراء مجانين . . . الخ . . . » فليس بوسع تلك الشخوص أن تفهم العالم الذي تحيا في كنفه، فهماً واعياً ودقيقاً، ولا أن تجد لها موضعَ قدمٍ فيه .

إن شخوص سوزان هل تنتابها أحياناً حالةٌ من الشعور بيأسٍ مطبق، تجعل من كل محاولاتها في السعي للتقدم خطوة الى الأمام، محكومة بالفشل سلفاً؛ وهذا ما يجعلها تعاني من إحباطاتٍ على صعيدي عالمها الخارجي والداخلي .

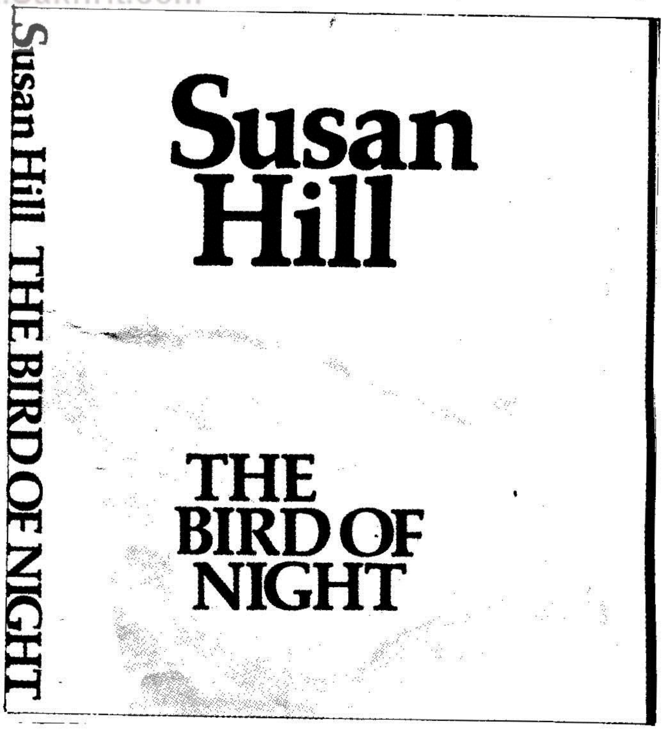
ثمة أمور عديدة في مؤلفات سوزان هل توحي بأن الكاتبة منشغلة في البحث عن ضالة منشودة، ذلك أنها تحاول جاهدة على الدوام أن توفر الاجابة عن عدد من الأسئلة التي لها من التعقيد ما يجعل من العسير عليها - ككاتبة - أن تفلح في أن توفيها الاجابة الحقة. وأخيراً فإن القارىء لينتظر من سوزان هل مؤلفات قادمة بمزيد من التوق والاهتمام.

عن مجلة :

«Soviet Literature»

الصادرة باللغة الانكليزية .

ترجمة : معين جعفر محمد



المسرح الانكليزي
- في فترة العشرين سنة الاخيرة -

ان التغيير الحاصل في المسرح الانكليزي في فترة مابعد الحرب يعود تأريخه الى سنة ١٩٥٦، وذلك بعد عرض مسرحية، التفت الى الماضي بغضب - لأوزبورن. وعلى قاعة المسرح الملكي في مدينة جلسي، حيث احدثت هذه المسرحية (ضجة) كبيرة عند ماتحدث بطلها باللهجة العامية - لهجة الطبقة الوسطى - التي كان يتحدث بها الابطال الكوميديون وبعض الشخصيات المحددة، اما الشخصية الجادة فينبغي ان تتحدث باللغة الرسمية التقليدية - اللغة الاكسفوردية .

والتزم بهذه القاعدة كتاب كثيرون منهم الكاتب الاجتماعي الكبير برناردشو في مسرحيه بجماليون عندما منح بائعة الزهور «اليزا دولتيل» حق الحب بعد ان لقنها معلمها هـ. هيجنس العادات والتقاليد البورجوازية الانكليزية .

ومع (الضجة) جاء نجاح مسرحية اوزبورن ليعطي دليلاً واضحاً على ان المسرحيات ذات الشخصيات - الغير بورجوازية - يمكنها ايضاً ان تشكل افقاً مشرقاً لنوع درامي جديد .

وهكـذا وعلى امتـداد (٢٥) سنـة تم في انكلترا تجديـد المسـرح كمعهد واسلوب فني جديـد، بشـرط عدم تعـارضه مع التقـاليد العريقة للمسرح الانكليزي التي تعود بنا الى عهد شكسبير.

لقـد استمـر الكفـاح من اجـل تأسيس مسرح حكومي فترة مايقارب الـ (١٠٠) مائـه عام، وذلـك بالجهـود الشخصية لكل من ـ جفري اوتيورت، برنـاردشـو، هارلي كرينفيـل ـ حيث كانـوا دائـماً يهدفـون الى تنفيذ المفهوم الخـاطيء ـ بان النـاس يدفعـون من اجـل ان يتمتعـوا ـ هذا بالاضافة الى ظهور تعطش شديد للثقافة في انكلترا بعد الحرب العالمية الثانية، واصبحت مسألـة صرف الامـوال في مجال الثقـافـة بعيدة عن اي مخاوف من التأثيرات السياسية، وبتحقيق هذه الفكرة نجح المعهد الفني (عالم الفن) في فرز القيم الثقافية التي تستحق تأييد الاوساط الاجتماعية،

من الربرتوار الاسبوعي الى المسرح الوطني:

بالرغم من الوسائل الزهيدة التي تهيأت (لعالم الفن) في السنين الاولى له بعد الحرب، فانه في مجال المسرح استثمرها من اجل رفع المستوى الفني لكل المسـارح الكبيـرة الموجـودة في لندن او في المدن الكبيرة الاخرى، فالى حد ذلـك التأريخ كان الـربـرتوار يجري بطريقة الاستضافة حيث يتم استضافة الفرق اللندنية في الويست آند (في المسارح) ويجري العروض المسرحية لفترة اسبـوع على الاكثر لذا سمي هذا النظـام بالـربـرتـوار الاسبـوعي. ولكن سرعـان ماترك هذا النظـام تأثيرة على اغلب المسـارح الانكليـزيـة امثال (ويسكـر، أردين، وبنتـير وبـوند) اما المؤلفون في هذا النوع من النظام فقد اصبحوا الآن كلاسيكيين فيه.

وهكذا بدأ (عالم الفن) بتحويل المسارح ضمن شرط، ان تكون الاعمال المسرحيـة مهيأة لكي تعـرض لفترة لاتقل عن الاسبوعين، وتدريجياً توصل الى تمديـد فترة الـربـرتوار الى ثلاثة اسابيع، وانتقلت (بفضل مساعدة عالم الفن) بعض المسـارح الكبيـرة الى نظـام الـربـرتـوار الحقيقي، وفي اوائـل الستينـات تشكـل ايضـاً عدد من المسارح في المحافظات الاخرى، واغلب هذه المسارح اخذت تعرض في بنايات جديدة.

ولكن من الذي سيدير هذا المسرح الوطني الجديد (الذي شكله عالم الفن)؟

ان اختيـار هذا المـديـر كانت مسألـة مهمة وصعبه جداً، حيث ستتوقف عليه مستقبل كل الافكار التي سيتبناها المسرح الوطني، فقد كان من الشائع دائـماً الاعتقـاد بان المسرح الحكـومي اذا انيطت مهمـة ادارتـه بمـوظفـين اداريين سيكون عقيماً من الناحية الفنية، فجاء اختيار لورانس اوليفية لادارة هذا المسـرح اختيـاراً صائبـاً، حيث بدأ يعمـل ضمن خطه لاتعـارض ولاتختلف مع التقاليد.

توحيد القوى المبدعة في الاولدفيج:

لقـد كان اوليفيـه ـ قبـل كل شيء ـ نجـماً مسـرحيـاً معـروفـاً وذا شعبية لايستهـان بها، لذا كان بامكـانـه اختيار احسن الممثلين وافضلهم. والذي اصبـح تقليـداً فيـها بعـد. كان اوليفيـه خلال الخدمة العسكرية عضواً في المجلس المحلي لمنطقة (اولدفيج) جنباً الى جنب مع رالف ريجاردس وجون باريـل وقـد حقق عروضـا مسـرحيـة مهمة جداً، اما الآن وبعد أن اصبح مديراً للمسرح الجديد فقد تمكن من أن يثبت قدرته القائلة في مجال الرتوار الكـلاسيكي، ولكي لايصبح اوليفية من الشخصيات التقليدية المتمسكة، بالقـديم التـزم بالحكمـة القديمة القائلة «اذا لايمكنك ان تغلبهم، فتوحد معهم». لذا قرر ان يكسب الى مسرحـه النـاقـد الشاب كينيت تاينين من (لـوبـزرفر)، وبهذه الوسيلة أبعد اقوى قرر سلاح من النقد، كانت خطوة حكيمـة وسليمـة تلك التي خطاهـا اوليفيـه، فقـد تمكن مع كينيت تاينين زالمخرج جورج ديفـاين من مسـرح (رويـال كورت) من الـوصـول الى انعـاش المسـرح الـوطني. امـا ديفـاين فقد بدأ مع بعض اصدقائه الشباب امثال وليم كاسكيل وفي جون ديكستر بتقديم عروض ممتعة وشاقه جداً في المسرح الجديد، وانضم اليهم بعض الممثلين الآخرين من مسرح (رويال كورت) من امثال جوان بلورايت (وهي زوجة اوليفيه) وروبرت ستيفانس وكولين بليكلي.

وتمكن اوليفيـه بعـد ذلـك من ضم بعض النجـوم ذوي الشهـرة العالمية امثال جون كيلكود ورالف ريجاردسون، هويل كاوارد الى المسرح الوطني.

مسرح ستراتفورد:

في الوقت الذي استمر المسرح الوطني بالعمل في البناية القديمة لمسرح اولـدڤيـج، اخذ المسرح الوطني «غير الرسمي»، لانكلترا والمسمى بمسرح شكسبـير التـذكـاري يعمـل في ستراتفـورد وتحت اشـراف المخـرج الكبير بيترهـول وكـان عمـره آنـذاك ٢٩ سنـة، ان هذا المسرح يلعب دوراً كبيراً خلال الصيف حيث يقـدم عروضـاً للسـواح والـزوار من اعمـال الشـاعـر الانكليزي الكبير «شكسبير»

*مسرح اولد ويج

ان مسـرح ستراتفـورد لم ينجح في تطوير فرقته واسلوبه الخاص، وذلك في عروضـه المحـددة من الشهـر الثـالث الى الشهـر العـاشـر، بينـما يركد الممثلون خلال موسم الخريف مما حدا بهول ان يفكر بافتتاح مسرح آخر في لنـدن في مكـان يمكنـه وبصـورة تدريجية ان يشكـل فرقتـه. اما الربرتوار فسيتضمن اعمـالاً عصـريـة بالاضافة الى مايقدم من اعمال شكسبير، وبهذا تمكن هول في بداية الستينات من استعمال مسرح اولدويج القديم كمسرح ثان له، وقد اشترك معه في هذا العمل كل من بنتر، وجون وايتنك وديفيد

مرسر بالاضافة الى بعض المؤلفين المعاصرين، واعطيت فرصة لكل مخرج وممثل باستلهام تفسيرات جديدة (معاصرة) لاعمال شكسبير.

توصل هول بعد نجاح سياسته هذه الى بناء فرقته بصورة جيدة، والى تطوير اعضاء فرقته بالعمل المنتظم والمتسلسل من الادوار البسيطة حتى الادوار المعقدة، جيل كامل من الممثلين، هم الآن ذوي شهرة عالمية قد عملوا في فرقته هذه، بالنسبة للمخرجين الشباب، فقد شكل هول مع كل من بيتر بروك وكلفيارد وليامس مدرسة لامعة في الاخراج المسرحي الانكليزي.

ان مسرحيات بروك وخاصة «الملك لير» و«حلم ليلة صيف» والتي عرضت في دول كثيرة قد تركت اثراً كبيراً على الاخراج المعاصر.

التجديد الفني:

١ ـ المهرجانات المسرحية العالمية: اصبح مسرح اولدويج في عداد المسارح العالمية المتميزة، والذي من خلال افتتاحه للموسم المسرحي العالمي، تمكن الجمهور الانكليزي ـ وخاصة الفنانين المسرحيين ـ من التعرف على النتاجات المتميزة للدول الاخرى.

لقد اثرت هذه المهرجانات على المسرح الانكليزي تأثيراً واضحاً، ومن اشهر الفرق التي شاركت في المهرجان مسرح موسكو الفني، مسرح لينينغراد او (مكسيم غوركي)، مسرح الدراما اليونانية لكارلوس كون بعروضة المتميزة لمسرحيات ارستوفان، مسرح النو الياباني، مسرح بلا نشون وبارو، وستريلير، ودي فيليبوا، كل هذه الفرق جاءت الى المهرجان حاملة معها تراث وافكار شعوبها.

لقد تمكن بيتر هول بقيادته، الناجحة ان يشكل مسرحياً وطنياً ثانياً في انكلترا، خالقاً بذلك منافسة بين المسرحيين من اجل خلق التطور الضروري وازالة كل عناصر البير وقراطية والروتين القاتل، تلك الظواهر التي كثيراً ماتجد لها ارضية خصبة في مثل هذه المسارح.

٢ ـ المسرح التجاري: ان للمسرح التجاري في لندن حالة خاصة قياساً الى المسارح التجارية في كل من الدول الاسكندنافية والمانيا ـ وذلك بكونه لايزال ـ والى يومنا هذا ـ يشكل احد العناصر المهمة للحياة المسرحية في لندن. اما العلاقة بين المسرحين فقد اصبحت من العوامل المهمة لتأكيد الحالة الصحية للدراما الانكليزية، هذا لأن المسرح التجاري قد وفرامكانية الكشف عن استعداد الجمهور لتقبل اورفض ممثل ما اومخرج اومؤلف معين، والذين من الممكن صقل موهبتهم ليصبحوا نجوماً في عالم المسرح.

بالاضافة الى ذلك فان تحويل هذا المسرح يشمل جهتين الاولى هي الحكومة، والجهة الثانية هي المصادر الخاصة ـ التي تملي شروطها عند التمويل ـ وغالبا مايعود الربح الى جيوب هؤلاء الممولين والذي يزيد في بعض الاحيان عن الكمية الكلية التي يحددها عالم الفن لكل المسارح في انكلترا.

٣ ـ الفرق المسرحية الطليعية: ان المسرح الطليعي هو الآخر يعمل من اجل خلق حياة مسرحية حقيقية، وفي العشرين سنة الاخيرة ظهرت فيها علاقات جديدة، بالاضافة الى حصول قسم من هذه الفرق على مساعداتها، وبالرغم من بساطه الوسائل والمساعدات لكنها تساعد ـ على كل حال ـ في التطور والابداع المثمر. ومنها ايضاً ظهر مؤلفون لهم اهميتهم امثال هاورد برينتن، باري كييف، هاورد باركر، تريفر كريفت. وتتميز هذه الفرق بالعلاقة الحرة جداً فيما بينها، وخلال فترة قصيرة اصبح هؤلاء الممثلون والمخرجون والمؤلفون من هذه الفرق محط انظار المموليين، اوعلى وجه التحديد من جانب المسرح التجاري.

٤ ـ التلفزيون والراديو:

ان هذا العامل الرابع هو من العوامل المهمة جداً وخصوصاً في العهد الحديث وذلك لان التلفزيون بقناتيه والقناة التجاري وبرامج الراديو قد قدمت مواد درامية كبيرة كمسرحيات، ومخرجين وممثلين جيدين.

ان الراديو مثلاً كان افضل ساحة تجريبية للمؤلفين بنفقاته الانتاجية الوفيرة وباحتياجاته الكثيرة حيث كان ينتج الراديو سنوياً ما لا يقل عن (١٠٠) مائه عمل درامي بكل الانواع من الكلاسيكي الى المعاصر. واستطاع المخرجون الشباب ان يكسبوا من خلاله تجربتهم لانهم يعملون مع ممثلين محترفين ومتمكنين.

في بداية الامر عمل الراديو حسب متطلبات مع الجمهور، ولذلك فالنجاح فيه يضمن التقدم خطوة جديه نحو الامام ـ نحو التلفزيون ـ والذي يتعرف عليه الملايين من مشاهدي الشاشة الصغيرة سيكون الطريق امامه مفتوحاً نحو المسرح والسينما.

ومن جانب آخر ساهم انتشار اللغة الانكليزية عالمياً في شهرة المسرح والسينما والتلفزيون، كما وسيحصل الممثل ايضاً على الشهرة، واكبر دليل امامنا هو الافلام المسلسلة مثل «المنتقمون».

ان المجال المفتوح امام الممثلين من التيار الطليعي لنيل الشهرة العالمية ادى الى التدفق الكبير لامتهان التمثيل، هذا التدفق الذي ظل اتحاد الفنانين يكافح من اجل تحجيمه، مما ادى خلق تراكم للقوى الاحتياطية، والتي استدعت القيام بتقاليد جديدة مثل فتح مسارح المحافظات ابوابها للعمل ليل نهار لكي تصبح مركزاً لكل نشاطات المدينة الثقافية والاجتماعية، فمسرح توتنغهام بقيادة جون نيفل ومن بعده ستيوارد برغ كان رائداً في هذا المجال، ومن ثم تم افتتاح المجمع الجديد للمسرح الوطني على الساحل الجنوبي «التايمز» فاصبحت لندن كذلك مركزاً للنشاطات الثقافية والاجتماعية.

الماكنة المعقدة للمسرح الوطني - وازدهار مسرح شكسبير الملكي :

بعد فترة من انتقال المسرح الوطني للمجمع الجديد شغل بيتر هو مكان اوليفيه وذلك بعد دمج المسرحين، وللأسف لم تشر السنين الاولى من العمل تحت قيادة هول الى اي تقدم يذكر.

ان هذا المجمع يتكون من قاعات ثلاث هي كالآتي:

الاولى تقليدية تسمى (مسرح لتلتن) والثانية كبيرة - مفتوحة ودوارة وتسمى بمسرح اوليفيه، والثالثة صغيرة وذات خشبة متحركة (مسرح كوتسلاو). ان هذه القاعات الثلاث لاتخلو من المصاعب والمهام التكنيكية الجديه.

فخشبة مسرح (لتلتن) واسعة بشكل يتطلب معه امكانيات خاصة من اجل ترتيب وتشكيل المناظر متبعاً الى الحدث المعين وفعل البطل ومن اجل عدم ضياعها في المجال الواسع وحتى لا يستغرق المشهد زمناً طويلاً خلال العرض المسرحي.

اما الثانية (مسرح اوليفيه) فهي تتميز بامكانية تبديل قطع الديكور والادوات في لحظات فقط وذلك من خلال الدائرة الالكترونية، والصعبة الاستعمال، واذ اعطلت فان تصليحها يكلف غالياً.

والثالثة (مسرح كوتسلاو) فهي القاعة الوحيدة المفضلة من قبل المخرجين - رغم انها كانت كفكرة مضافة الى التصميم الاساسي للمجمع - وهذا تناقض ظاهري.

بينما نجد مسرح شكسبير الملكي قد تقدم خطوات ناجحة وموفقة بقيادة مديره الجديد تريڤرنين، والذي حاول هو الآخر افتتاح مسرح ثان لاستخدامه كمسرح تجريبي، ونجح بذلك في تقديم عروض مختلفة على القاعتين، فجمع بين العروض الحديثة وبين العروض الكلاسيكية في اطار المسرح التجريبي، وتتوج ذلك النجاح بتقديمه رائعة شكسبير، «ماكبث» التي قام بتمثيل ادوارها الرئيسة كل من ايان ماكلين وجودي دينج.

المسرح - يعني الممثلين :

ان المسرح ارتبط بالممثلين لانهم استطاعوا ان يخلقوا نوعاً جديداً من الاداء في التمثيل، في وقت سادفيه الاتجاه والاسلوب الكوميدي في النمط والاداء وفي اغلب القاعات، هذا بالاضافة الى المهمات الجديدة التي وضعها التأليف المسرحي امام الممثلين، فالاشكال المتنوعة للوقائع والاحداث المحلية تتطلب نوع من الممثلين يمتلكون الخبرة والتكنيك الكافيين.

ان الممثل الانكليزي قد اعد نفسه حرفياً وتكنيكياً بالقدر الذي يفرضه عليه الاسلوب الجديد من عناصر أساسية للاداء التكنيكي كالتركيز، والدقة المتناهية، ووضوح العبارة ونبرتها المنطقية والمعقولة. ولهذا اصبح الممثلون يشكلون القاعدة الاساسية للمسرح الانكليزي بالرغم من كثرة عدد مخرجيه، وذلك لأن قوة المخرجين (كبيتربروك وبيترهول وتريفرنين وبيتري هاندس) تكمن في قدرتهم على الاستفادة القصوى من الجهد الابداعي للممثل بدون ان يحولوه الى دمية متحركة او الى رجل ميكانيكي عند رسم الفكرة والصورة.

التأليف المسرحي :

رغم العدد الكثير من الاسماء اللامعة في التأليف المسرحي الانكليزي إلا انها لم تحقق الطموح فهذا ١ - اوزبورن (الرجل الغاضب) قد خلع عنه قناع الدميه وكشف عن شخص اعتيادي جداً، انه كاتب موهوب، ولكنه في الفترة الاخيرة قد كتب عن نفسه فقط، وتحولت مسرحياته الاخيرة تارة الى مقالات مطنبة ومملة ومضجرة (ضد الطبقة العاملة) وتارة تتحول الى عتب خفيف على زوجته الحالية، وبهذا يجعلنا شهود عيان على تلف وضياع موهبته.

٢ - جون آردين: انه من جيل اوزبورن، ويعتبر اكثر الشعراء موهبة، لقد كان جون في تعارض وتناقض تام مع المسرح الرسمي، فقد كتب مسرحيات جيدة - بمشاركة زوجته الايرلندية ماركريتا. د. آرسي - مثلت فقط من قبل الفرق السياسية (الغير محترفه). ان وفاة جون آردين يعتبر خسارة مريرة لفن التأليف المسرحي الانكليزي الحديث.

٣ - ويسكر: وهو الآخر لم يلحظ عليه اي تقدم يذكر، وظل ذلك الشاعر المهذب بالمرتبة الوسطى التقليدية.

٤ - هارولد بنتر: احتفظ بموهبته الرفيعة، ولكنه عانى الضياع بعد ازمه عائلية حادة حدثت له.

٥ - ادوارد بوند: كما هو من قبل. هكذا هو الآن - كاتب ممتع، واصبح اكثر طموحاً من ذي قبل.

وقد برز ايضاً من المؤلفين الشباب - هاوارد برينتين - بتفكيره السياسي المتميز، واسلوب يتناول فيه المواضيع والمهمات السياسية يتجاوز فيه مستوى السخرية السياسية الاعتيادية، حيث اثارت مسرحيته (الكاثوليك في بريطانيا) ضجة حقيقية عند عرضها على صالة المسرح الوطني.

وبطبيعة الحال لا يمكن الجزم بان مجال التأليف خال من الازمات، وذلك اذا اخذنا بنظر الاعتبار انخفاض الدعم المادي بشكل واضح، وارتفاع اسعار الباوند الانكليزي الذي يؤدي الى انخفاض تدفق السواح وبالتالي انخفاض عدد الجمهور، اما على صعيد المسرح الوطني فتحول فيه الربرتوار الى ربرتوار تقليدي جداً.

محمد عبد الرحمن الجبوري

عن مجلة المسرح البلغارية